This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

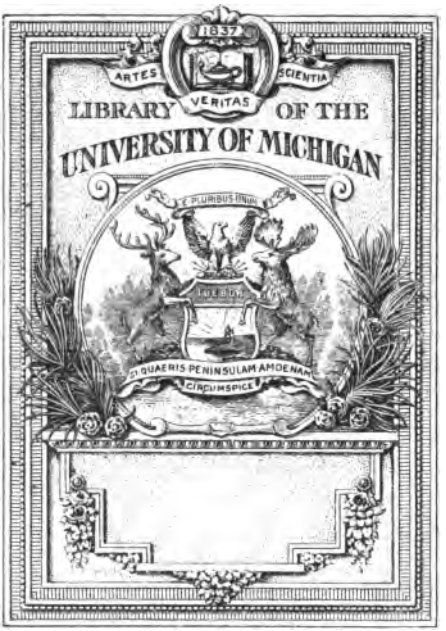
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

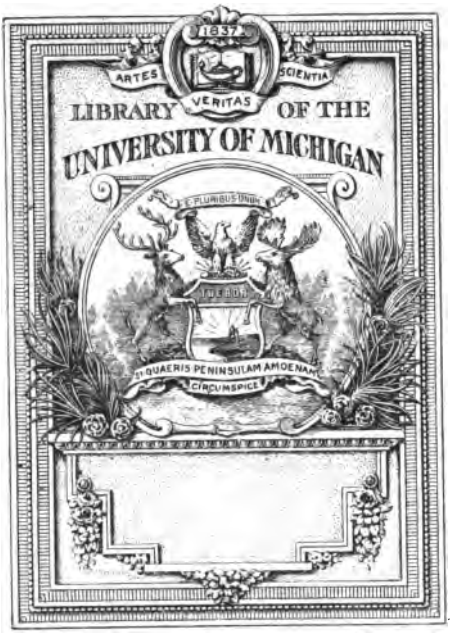
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A 448875


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

NB
165
.A5
L11


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

NB
165
.A5
L11

DER

GEMÜTHSAUSDRUCK DES ANTINOUS.

DER

39184

GEMÜTHSAUSDRUCK DES ANTINOUS.

EIN

JAHRHUNDERT ANGEWANDTER PSYCHOLOGIE

AUF DEM

GEBIETE DER ANTIKEN PLASTIK.

VON

FERDINAND LABAN.

BERLIN 1891.

VERLAG VON W. SPEMANN.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

J. Overbeck wirft, von der Freude des sechzehnten Lustrums unseres Jahrhunderts, vom Hermes des Praxiteles handelnd, die Bemerkung hin (Geschichte der griechischen Plastik, 3. Aufl., II, 38): »Dieser schwer zu schildernde und auch schwer zu fassende Ausdruck im Hermeskopfe, über den schon wunderliche Dinge gesagt worden sind . . .«

Das ist richtig. Und Overbeck spricht bloss von den Gelehrten. Wollte man nun gar einem jener anderen Vielen auf den Leib rücken mit der Frage: was denken Sie, welcherlei Gemüthsstimmung kommt in diesem Hermesantlitz zum Ausdruck, so würde ein also Angeredeter zu seiner nicht geringen Verblüffung gewahr werden, dass er den Kopf, der ihm, ein Modeartikel, in Photographien, in Gypsabgüssen, in Thon-, Bronze- und Marmornachbildungen täglich hunderte Male in die Augen fällt, daraufhin noch gar nie scharf angesehen habe. Und er würde auch in sämmtlichen Taschen vergeblich nach einer Antwort suchen — mit der ja sonst alle Welt flugs bei der Hand ist. Indessen, dies müssen wir sogleich hinzufügen: was in diesem Falle Kenner wie Laien ebenmässig in Verlegenheit setzt und zwingt, ihr Urtheil zu suspendieren, das hat seinen Grund nicht in dem Object selbst, sondern in unserer unverschuldeten mangelhaften Kenntniss des

Objects. Der Hermes ist ein Torso. Und wenn sich auch nach und nach wichtige Bruchtheile hinzugefunden haben, so fehlt uns immer noch — und wohl für immer! — gerade jenes wichtigste Stück, das allein uns zu der wirklichen Erkenntniss des Gemüthsausdruckes im Hermesantlitz verhelfen kann. Das Archäologen-Motto κατ' ἐξοχήν:

»Was man nicht hat, das eben brauchte man,
Und was man hat, kann man nicht brauchen«

passt nirgendwo besser hin als hierher. Was nützt uns der linke Arm, was das Dionysoskind! Was hilft der rechte Fuss! Die rechte Hand brauchen wir! Diese unbedingt! Und so lange wir, in die leere Luft hineinphantasierend, diese bloss in Gedanken ergänzen müssen, so lange wird unsere Erkenntnis des Gesichtsausdruckes des Hermes eine schwankende, nebelhafte bleiben. Entweder, man versucht zu dem Gesichtsausdruck die Hand hinzu zu erfinden, oder man erdenkt eine Hand, welche den Gesichtsausdruck erklären helfen soll. Das Hermesantlitz aber wendet sich, räthselhaft nach wie vor, unseren forschenden Blicken ausweichend, zur Seite.

In den nachfolgenden Blättern möchte ich die Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand hinlenken, bei dem die Dinge geradezu umgekehrt liegen.

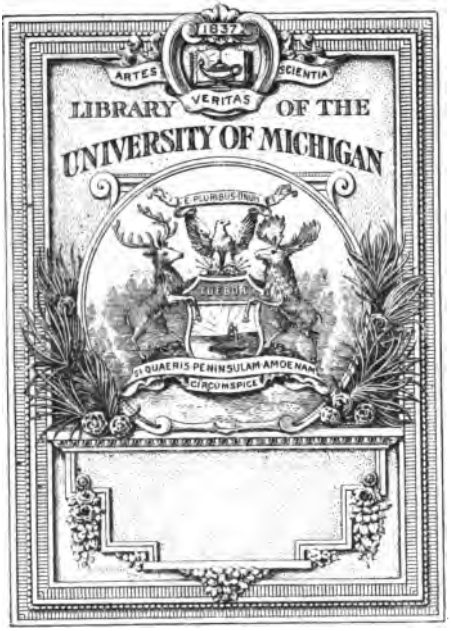
Vom Antinous ist die Rede.

Die Antinous-Bildwerke, von welchen eine überaus beträchtliche Anzahl — etwa dreihundert, die Gemmen und Münzen mit eingerechnet — uns erhalten blieb, sind, wie allgemein zugegeben wird, Porträtdarstellungen. Der archäologischen Wissenschaft geben sie fast nichts zu rathen. Denn, ihre Entstehungszeit ist nahezu bis auf's Jahr bekannt und jeder Anzweifelung

entrückt. Mag auch Antinous mit den Attributen verschiedenster Gottheiten vorgestellt sein, gleichsam leicht maskiert, — immer ist es doch der uns wohlbekannte eine Antinous, dessen individuelle Körper- und Gesichtsbildung alles mythologische Beiwerk vergessen lässt. Hier stehen wir einer realen Persönlichkeit gegenüber: das fühlen wir alsogleich. Hier ist das Porträt das Wesentliche, die Hauptsache. Nichts leichter, als einen Antinous als solchen zu erkennen. Dazu bedarf es nicht einmal wissenschaftlicher Schulung. Das Individuelle ist ja das am sichersten zu Unterscheidende und weist unser Urtheil wie von selbst in die richtige Bahn. Vollends, wenn, wie hier, sich das Individuum mit so hinreissender Prägnanz als etwas Einzigstes, Unverwechselbares hinstellt. Bewirkt wird dies aber dadurch, dass nicht bloss die Körper- und Gesichtsformen uns in jedem Antinous-Bildwerk an den einen realen Menschen gemahnen, sondern dass alle diese Porträts im Antlitz des Dargestellten eine gewisse habituelle Gemüthsstimmung zum Ausdruck bringen, die uns gerade als das Charakteristischste dieser Persönlichkeit am tiefsten packt. Alle Antinous-Darstellungen geben bloss ein Mehr oder Weniger davon, sie erreichen das ihnen Vorbildliche besser oder unvollkommener. In der Sache aber steuern sie alle auf das selbe Ziel los. Und dieses ist eben die Wiedergabe eines bestimmten realen Menschen, in dessen Antlitz eine gewisse Seelenstimmung ebenso beharrlich und eigenthümlich in die Erscheinung tritt, wie die unveränderlichen Körper- und Gesichtsformen es naturgemäss sind.

Hier setzen wir mit unserer Untersuchung ein.

Wir sagten, der Gemüthsausdruck im Hermeskopfe


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

NB
165
.A5
L11

DER

GEMÜTHSAUSDRUCK DES ANTINOUS.

im Antlitz des Antinous anzuerkennen. Gewiss aber wird aus den nachfolgenden Stellen ebensowohl wie aus den vorangegangenen jeder heraushören, dass es keineswegs der Ausdruck dieser Seelenstimmung war, was ihm an den Antinous-Darstellungen zunächst auffiel und entzückte.

(IV, 62:) »Die Begriffe unserer Bildhauer, und zwar derjenigen, die das Alte nachzuahmen vorgeben, sind im Schönen einzeln und eingeschränkt, wenn sie zum Muster einer grossen Schönheit den Kopf des Antinous wählen, welcher die Augenbrauen gesenkt hat, die ihm etwas Herbes und Melancholisches geben.«

Wie das wieder merkwürdig ausgedrückt ist! Die Locken waren es nicht, nun sind's die Augenbrauen. Und sie wirken, nach dieser Beschreibung, fast ebenso rein äusserlich, wie vordem von den Locken behauptet ward. Sie »geben« dem Antlitz des Antinous etwas. Es liest sich das fürwahr so, als meinte Winckelmann, durch diese Senkung der Augenbrauen käme ein »Etwas« in das Gesicht, das diesem eigentlich fremd sei. Als lehrte er den Künstlern seiner Zeit einen Kunstgriff: seht, das Antlitz des Antinous ist freilich ein Schönstes und haltet euch nur daran. Aber die Augenbrauen eurer Köpfe dürft ihr nicht so senken: ihr bebemerkt doch, wie das die Sache verdirbt.

(VII, 35 f., von den Kanopus-Figuren der Hadrianischen Villa ist die Rede, in welchen Winckelmann Darstellungen des Antinous erkannte:) »Der griechische Styl offenbart sich in der mächtig-heldenmässig-erhabenen Brust, in den Säge-Muskeln, in den Hüften und andern Theilen des Körpers, nicht weniger auch in

der ganzen Form des Kopfs, das heisst, in dem schönen Oval desselben, in der majestätischen Vertiefung der Augen, in dem sanften Profil, in dem völligen Kinn und in der Anmuth des Mundes.«

Monumenti antichi inediti. Roma 1767.

Nach einer langen, bis in's kleinste Detail eindringenden Ausführung über den Antinous-Mondragone heisst es zum Schlusse:

(I, 236 f.:) »Per altro Antinoo si vede sempre figurato con un volto che ha del malinconico, e così appunto come Vergilio ne ha descritto quel di Marcello:

Egregium forma juvenem
Sed frons laeta parum, et dejecto lumina vultu;

Con gli occhj poi grandi e ben contornati, con una dolce declività di profilo, e con una bocca ed un mento, in cui è espresso ciò ch'è veramente bello [1]).«

Winckelmann erwähnt hier des Bisschens Melancholie ganz en passant — »fast hätte ich vergessen zu bemerken«: dem ähnlich klingen seine Worte —, um sogleich mit verstärktem Tonfall dasjenige hervorzuheben, was in diesem Antlitz »wahrhaft schön ist.« Wir glauben ihn zu verstehen, wenn wir annehmen, dass er damit das »Sanfte und Zärtliche« der Umrisse des Mondragone-Kopfes gemeint haben will, wovon er an anderen Stellen (VI, 301 f.) redet, jene Grazie und

[1]) Joh. Winckelmann's alte Denkmäler der Kunst. Aus dem Italienischen übersetzt von Friedr. Leop. Brunn. 2. Aufl. Berlin 1804. II, 100: »Es ist noch zu bemerken, dass Antinous in allen Abbildungen etwas Melancholisches im Gesichte hat, gerade so, wie Virgilius das Gesicht des Marcellus beschreibt: . . . Seine Augen sind immer gross mit einem guten Contour; sein Profil sanft abwärts gehend und in seinem Munde und Kinn ist Etwas ausgedrückt, was wahrhaft schön ist.«

Süssigkeit, jene vollendete Jünglingsanmuth der Formen, deren Schönheit ihn dazu verblendete, in einem Athemzuge das schlechterdings Unvereinbare auszusprechen, nämlich, einerseits den endgültigen Verfall der antiken Plastik unter Hadrian zu konstatieren, andererseits dabei den Satz hinzupflanzen: »Die Ehre und die Krone der Kunst dieser sowohl als aller Zeiten sind zwei Bildnisse des Antinous, das eine erhoben gearbeitet, in der Villa Albani, das andere ein colossalischer Kopf in der Villa Mondragone über Frascati.« Es sind also Dinge im Antlitz des Antinous, welche Winckelmann's höchstes Entzücken hervorgerufen haben, die weit abliegen von den freilich auch von ihm nicht ganz wegzuläugnenden Spuren von Melancholie. Die Art und Weise, wie er seine Beobachtungen darlegt, berechtigt uns allerdings zu der Behauptung, ihm sei das melancholische »Etwas« in diesem Antlitz mehr wie eine zufällige Zuthat erschienen und er sehe und preise in diesem Gesicht ein anderes Etwas, als welches zu jenem ersteren einen Gegensatz bilde.

Auf die Todesart des Antinous kommt Winckelmann nirgends zu sprechen. Ueber dessen Verhältniss zu Hadrian hat er bloss eine allgemein gehaltene abweisende Bemerkung gegen die Verdächtigungen des Abbate Venuti.

Johann Heinrich Meyer

(1759—1832).

Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor. 3. Theil, herausgeg. von F. W. Riemer. Dresden 1836.

(287 f., Mondragone-Kopf:) »um die angedeuteten Augenbrauen wohnt ein ernster Zug, aber die ge-

schlossenen, etwas starken Lippen des schöngebildeten Mundes drücken höchst lieblich und anziehend das süsse Behagen eines vollkommen befriedigten Gemüthes aus ... Bei so vielen lobwürdigen Eigenschaften des Monuments müssen wir jedoch auch bemerken: dass die tief über der Stirne gezogenen Haare dem obern Theil des Gesichts ein finsteres Aussehen geben.«

Meyer, der Goethe-Kunst-Meyer, findet also im Mondragone-Kopf ausgedrückt: süsses Behagen eines vollkommen befriedigten Gemüthes. Man achte auf jedes einzelne dieser Worte! Von Melancholie, Trübsinn, Schwermuth und wie alle diese Teufelsdinge heissen mögen, bemerkt er in diesem Gesicht nichts. Lediglich ein »ernster Zug« soll um die Augenbrauen wohnen. Wohnen wohl zur Miethe bloss? Gewiss. Denn, wenn trotzdem der obere Theil des Gesichts ein »finsteres Aussehen« bekommt, so ist dies ein Kunstfehler, hervorgerufen durch das schlechte Arrangement der Stirnhaare. Die Seele, die in diesem Haupte lebt, hat kein Theil daran.

(288, Albani-Relief:) »das Gesicht betreffend, möchten wir dessen Züge für feiner noch und schöner erklären als jene im Monument aus Mondragone.«

Also — so dürfen wir in Meyer's Sinne ergänzen —, ebenfalls ein vollkommen befriedigtes Gemüth, in der Brühe seines Behagens schwimmend, um so mehr, als hier die Haare nicht so »tief über der Stirne gezogen« sind. Hätte Meyer etwas Melancholisches in diesem Antlitz erspäht, so würde er es uns gewiss gesagt haben, wie er dies gleich darauf bei Besprechung zweier anderer Monumente thut.

(288 f., Antinous-Bacchus in der Villa Casali:) »Stille Gemüthsruhe ist in den Zügen des Gesichts wohl ausgedrückt, allein es herrscht nicht die älteren Bildern des Bacchus eigene Freudigkeit, vielmehr leise angedeutete Schwermuth in den etwas zusammengezogenen Augenbrauen.«

(289 f., capitolinischer Antinous:) »Zu der ruhigen Haltung des Körpers und der Glieder passt wohl die stille Schwermuth im Ausdruck des gesenkten Haupts, die ernstblickenden offenen Augen, . . .«

Wir müssen uns die Worte fest einprägen, denn wir haben noch einen weiten Weg zurückzulegen. Wie hier die Schwermuth abgetönt wird mit Beifügungen wie: leise angedeutet, stille! Und doch: die »stille Gemüthsruhe«, nicht die »stille Schwermuth«, bleibt das Entscheidende in Meyer's Urtheil.

Es ist recht bedauerlich, dass sich

Goethe

nur ein einziges Mal und auch da bloss obenhin über den Antinous geäussert hat. Die Stelle kommt vor in der Italienischen Reise, in einem Briefe aus Rom vom 15. December 1787.

»Diese Woche hab' ich sehr vergnügt zugebracht. Es wollte die vorige Woche nicht gehen, weder mit einer noch andrer Arbeit, und da es am Montage so schön Wetter war und meine Kenntniss des Himmels mich gute Tage hoffen liess, machte ich mich mit Kaysern und meinem zweiten Fritz auf die Beine und durchging von Dienstag bis heute Abend die Plätze, die ich schon kannte, und verschiedene Seiten, die ich noch nicht kannte. Dienstag Abend erreichten

wir Frascati, Mittwoch besuchten wir die schönsten Villen und besonders den köstlichen Antinous auf Monte Dragone ... Ich habe grosse Freude gehabt, die ich dir in der Ferne mittheile. Ich war sehr vergnügt und wohl.«

Es ist kein eigentliches Urtheil über den Antinous oder gar über den Gemüthsausdruck im Mondragone-Kopf. Die Briefstelle zeigt uns mehr die subjective Stimmung Goethe's, aus welcher heraus er das Kunstwerk betrachtet hat. Trotzdem gestattet sein »köstlich« und die froh-behagliche Weise, in welcher der ganze Passus austönt, einen Rückschluss darauf, was er im Antinousantlitz gesehen haben wird. Es mögen ähnliche Dinge gewesen sein, wie wir sie bei seinem Meyer und bei Winckelmann antrafen.

Jakob Georg Christian Adler
(1734—1804).

Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom. Aus seinem Tagebuche herausgegeben von J. Ch. G. Adler. Altona 1784.

(199, Mondragone-Kopf:) »Dieser Kopf ist eins der schönsten Stücke der Bildhauerkunst. Er ist etwas zur rechten Seite hängend, und vorwärts niedergebeugt, in der gewöhnlichen nachdenkenden tiefsinnigen Stellung des Antinous. Mit dieser Ernsthaftigkeit ist die Schönheit und Blüthe der Jugend vereinigt.«

Dass die beschriebene Kopfhaltung eine dem Antinous eigenthümliche (»gewöhnliche«) sei, wird hier zum ersten Male ausgesprochen. Adler nennt sie eine »tiefsinnige«, schwächt aber diesen Ausdruck durch das darauf folgende »ernsthaft« wieder ab.

Antinous' Schicksal, so weit es uns aus litterarischen Quellen bekannt ist, bringt weder Meyer, noch Goethe, noch Adler mit den von Bildwerken her empfangenen Eindrücken in Verbindung.

Johann Jakob Wilhelm Heinse
(1749—1803).

Briefe zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Johann von Müller. Herausgeg. von W. Körte. Zürich 1806.

(II, 415, Brief Heinse's an Gleim, »Rom, vor dem Peterstage 1782«; zunächst ist vom capitolinischen Antinous die Rede:) »Für's erste fehlt ihm das entschiedne Charakteristische aller andern Antinous-Köpfe; das Rohe, Wilde des Bithyniers um die Lippen, und das Kühne, Verirrrte (sic!) in der Augenöffnung[1]); das ganze Gesicht überhaupt ist unsicher gegriffen und kommt von keiner lebendigen, vollen Anschauung . . . Sonst ist es die Gestalt des Antinous, ganz nackend, in jugendlicher Lebensgrösse; und er ist ohne Ideal das Geschöpf, das mit sich spielen lässt und sich preis giebt; zu schwachsinnig und unelastisch, um für sich selbst Beute zum Genuss zu erobern. Ein schöner Träumer zwischen Schlaf und Wachen; nur ist die Schönheit fast ohne Bedeutung bis auf einen schwachen Hang zu weiblicher Wollust, ohne Zweck und Eifer und Feuer, mit ein wenig Melancholie vereinbart. Er hat im Blick dabei etwas so naiv Unschuldiges, was ihm als Schäferknaben vom Ida viel Reiz giebt.« (Ueber den Tod des Antinous:) »Die ganze Sache liegt im Dunkeln.

[1]) J. G. Gruber hat zweimal abgeschrieben, das »Verzerrte in der Augenöffnung«. (Wörterbuch der Aesthetik, I, 261. Allgemeine Encyklopädie, IV, 309.)

und alle Muthmassungen werden sie uns nicht klar machen. Vielleicht war der schöne Jüngling seiner Bestimmung müde, und stürzte sich aus Verzweiflung in den Nil, um Hadrians Gewaltthätigkeiten mit einem Male los zu werden; die Melancholie, die auf jeder Gestalt an ihm schwimmt, macht dies einigermassen wahrscheinlich ... Vielleicht war es aber auch Liebe und damalige Religionsmeinung ... dass ein Mensch mit seinem freiwilligen Tode für einen andern, den Rest, den er noch zu leben gehabt hätte, ihm schenken könne ... Dazu kommt noch der erhabene Kopf in der Villa Mondragone zu Frascati, aus dem lauter Heldenseele athmet, die den kühnen Gedanken, im innern Kampf zwischen Tod und Leben, festgestellt hat, sich aufzuopfern ... Alles ist still, gross und stark und feierlich; die Haare gehen tief herein in die Stirn, die Nase tritt breit hervor aus ihrer Wurzel, der Mund schwillt etwas an den entzückend schönen Lippen, und die Wangen sind ein wenig gespannt; mächtig wölbt sich hervor die Stirn, bis an die breit angedeuteten Augenbrauen und scharfen Augenknochen.«

Heinse sieht und spricht wie ein Faun. Aber er beobachtet originell und sein Urtheil darf jedenfalls unsere ernstliche Beachtung beanspruchen: es ist ernst gemeint. Abgesehen von der uns schon bekannten Formel: »ein wenig Melancholie«, ist alles bei ihm neu und überraschend präcis hingestellt. Die Vergleichung seiner Bestimmungen zu den Aussprüchen der vorangehenden Beurtheiler ist dem geneigten Leser leicht gemacht und überhebt uns der Aufgabe einen Commentar hinzuzufügen.

Johann Gottfried Gruber
(1774—1851).

Allgemeines mythologisches Lexikon. Weimar 1810.

(I, 324:) »Antinoos . . . dieser schöne Jüngling mit dem melancholischen Blicke . . .«

Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik, der schönen Künste, deren Theorie und Geschichte, und Archäologie. Weimar 1810.

(I, 264, nachdem Gruber die allen Antinous-Köpfen gemeinsamen charakteristischen Formen aufgezählt hat, fährt er fort:) »Alles dieses findet sich nun freilich bei den Statuen aus dem Vatikan und Kapitol anders. Nur der melancholische Zug und die Senkung des Kopfes geben noch eine Aehnlichkeit. Diese Senkung des Kopfes findet sich besonders an den Porträtbüsten des Antinous, und leicht möglich, dass sie hier auf seinen Sklavenstand hindeutet; in den Darstellungen von ihm nach seiner Apotheose trägt er das Haupt gerader. Das gesenkte Haupt ist also nicht einmal ein bleibendes Kennzeichen, und der Ausdruck von Melancholie allein nicht hinreichend, um etwas zu beweisen. Beide zusammen aber berechtigen doch wieder zu der Vermuthung, dass an Antinous zu denken sei, nur freilich nicht an eine ikonische Figur desselben.«

Christian Daniel Beck
(1757—1832).

Grundriss der Archäologie. Leipzig 1816.

(214:) »Antinous . . . ein schöner Jüngling von weichlichem Körper, dem Bacchus ähnlich, mit dem Ausdruck der Unschuld und Schwermuth im Gesicht.«

Friedrich Anselm Feuerbach
(1798—1851).

Nachgelassene Schriften. Bd. 3. (2. Bd. der Geschichte der griechischen Plastik. Herausgeg. von Herm. Hettner.) Braunschweig 1853.

(232 f.:) »Eine wunderbar schöne Gesichtsbildung, mit ernsthaft sinnender Miene, die Stirn vorn mit Locken bedeckt, Kinn und Mund sind voll und gerundet, die Augenbrauen melancholisch gesenkt. Das ganze Gesicht hat etwas Träumerisches. Dabei ist die Gestalt gross, stark, namentlich tritt die Brust breit hervor. Man könnte geneigt sein, im Antinous als Gegenbild zum griechischen Epheben den Typus des üppigeren, aber noch immer wackeren Epheben der römischen Kaiserzeit erblicken zu wollen.«

Ennio Quirino Visconti
(1751—1818).

Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des antiques du Musée central des Arts, ouverte pour la première fois le 18 Brumaire an 9. Paris, De l'Imprimerie des Sciences et Arts, rue Ventadour, No. 474. 8°. (Anonym erschienen. Später abgedruckt in:) Oeuvres diverses italiennes et français d'E. Q. Visconti recueillies et publiées par Jean Labus. T. 4. Milan 1831.

(35, vom capitolinischen Antinous ist die Rede:) »Malgré l'extrême jeunesse d'Antinoüs dans cette statue, on voit empreint dans son regard et dans sa tête penchée vers la terre, ce fond de tristesse mélancolique à laquelle on distingue tous ses portraits, et qui lui a fait appliquer ce vers de Virgile sur Marcellus:

Sed frons laeta parum, et dejecto lumina vultu.«

Wie doch der Antinous in Paris sein Antlitz verändert haben muss! Als Winckelmann, unter dem

sonnigen Himmel Italiens, jenen Vergilischen Vers auf ihn anwendete, sprach er zugleich von »etwas Melancholischem« im Gesichte des Jünglings. Was ist seither geschehen? Freilich, auch Antinous wurde in die Wogen der französischen Revolution hineingerissen, und da ist es schon möglich, dass sich sein Antlitz mehr und mehr verfinstert haben wird. Indessen, ich will die Perlenschnur der Citate nicht zu lange unterbrechen. Die Zwischenbemerkungen drängen sich ja dem geneigten und aufmerksamen Leser von selbst auf. Wir haben immer noch weit bis an's Ziel, wo wir das gewonnene Material vergleichend im Zusammenhange behandeln können. Jetzt aber lehrt uns noch jeder Schritt ein Neues. Beachten wir es, wie bei dem nächsten der anzuführenden Schriftsteller diese Verschiebung des Urtheils in Bezug auf den Grad der Trauer im Antinous-Antlitz fast mit einem Bewusstsein des Sachverhalts, wie wir ihn in der gegenwärtigen Schrift darlegen werden, zum Ausdrucke gelangt.

Antoine Mongez
(1747—1835).

Iconographie romaine. Tome 3. Paris 1826.

(54, Antinous-Büste mit Abbildung:) »Le travail en est très bon, et exprime bien la légère teinte de mélancolie, je dirois presque de tristesse, qui caractérise les portraits de ce favori, . . .«

Karl Otfried Müller
(1797—1840).

Handbuch der Archäologie der Kunst. 2. Ausgabe. Breslau 1835.

(224 f.:) »Am bewundernswürdigsten erscheint die Sicherheit, womit dieser Charakter [Antinous] von den

Künstlern einerseits nach verschiedenen Stufen, als Mensch, Heros, Gott, modificirt, andrerseits aber doch in seinem eigenthümlichen Wesen festgehalten und durchgeführt worden ist ... Kenntlich an dem Haarwuchs, den Augenbrauen, dem vollen Munde, der etwas Düsteres hat, der breiten, starkgewölbten Brust u. s. w.«

Hier müssen wir schon wieder anhalten und zurückblicken. Etwas »Düsteres« hat der Mund! Derselbe Mund, von welchem wir so schöne Dinge gelesen haben und den bei Heinse freilich schon etwas Wildes und Rohes umspielte. Ferner: das Düstere ist doch wohl eine Sache anderer Art als das Melancholische. Zum Mindesten passen Ausdrücke wie: sanft, zart, anziehend, sentimental, schwerlich mehr hinzu.

Friedrich Gottlieb Welcker
(1784—1868).

Das akademische Kunstmuseum zu Bonn. 2. Ausgabe. Bonn 1841.

(84 f., Mondragone-Kopf:) »Ein ernster und schwermüthiger Ausdruck verbindet sich mit der Andeutung des Bacchischen, ...«

(51 ff., capitolinischer Antinous:) »Bei einem Bilde von so vorzüglicher Arbeit ist nicht anders zu denken, als dass die Neigung des Haupts nicht zufällig sei, sondern vielmehr bei einer übrigens ruhig hinstehenden Figur, ohne irgend andere Bewegung oder Ausdruck, den eigentlichen Charakter, worin sie gedacht ist, die Vorstellung, welche der Künstler beabsichtigte, anzeigen soll. Auch hat sie zu der Vermuthung Anlass gegeben [Levezow], dass dieser Antinous, gebildet »»in einer ruhigen, in sich gekehrten Gemüthsverfassung,

mit etwas gesenktem, rechts gewendetem Haupte,« « als ein Narcissus vorgestellt sei, der unverwandten Blickes sich selbst in den Wellen bespiegele. Dieser Jüngling indessen, in welchem das kalte Verschmähen der Liebe sich rächt (dies ist der Sinn des böotischen Märchens), gehört nicht zu den Heroen, mit welchen Anbetung zu theilen war, ist vielmehr nur eine Allegorie, und Antinous insbesondere hatte zu ihm keine Beziehung gehabt; auch drückt die Figur nicht einmal jenes Selbstanstaunen bestimmt genug aus. Vielleicht erklärt sich die Stellung genügender als Andeutung von der Selbstaufopferung des Antinous für den Hadrianus . . . so ist es sehr denkbar, dass der Künstler den Antinous fasste in dem Augenblick seiner Weihung, da er (wie Goethe's Fischer) starr auf die Wellen blickt, die ihn aufnehmen sollen. So erhält das Bild Bedeutung, welches, wenn es nicht irgend etwas Bestimmtes sagen sollte, von dem Vorwurf des Gesuchten oder Seltsamen in der Haltung schwerlich frei zu sprechen wäre.« An Mercur wäre zu denken, meint Welcker, »hätte das Gesicht nicht einen gewissen traurigen Ausdruck . . .«

In einer Anmerkung fügt Welcker hinzu: »Von verschiedenen Seiten wurde bemerkt, dass die Forderung bestimmten Ausdrucks in Haltung und Geberde hier zu streng angewandt werde [1]), dass ausserdem der Blick unverwandt vorwärts gerichtet sein müsste, um jener Vermuthung zu entsprechen, dass daher die unbestimmte Neigung des Hauptes »»wohl überhaupt jene

[1]) Aus anderen Gründen hatte der Welcker'schen Ansicht widersprochen C. W. Göttling, Das archäologische Museum der Universität Jena. 3. Aufl. 1854. 20 f. Wir finden aber in seiner Widerlegung nichts, was wir für unseren speciellen Zweck beibringen könnten.

schwärmerische Selbstvergessenheit, oder ein gewisses Erliegen der Seele vor der Uebermacht düsterer Ideen, die den Antinous und einen grossen Theil seiner Zeitgenossen beherrschten, anzeige««; oder dass dieselbe nichts sei als »»eine zierliche Bewegung, mit welcher verzärtelte Hadrianische Kunst die milde Sitte des liebenswürdigen Jünglings oder höchstens die wünschenswerthe Geneigtheit eines deus respiciens ausdrücken wollte««.

Es ist mir nicht gelungen, die Urheber dieser beiden Aussprüche ausfindig zu machen. Vielleicht, dass Welcker bloss mündliche Aeusserungen anführt. Aber sehr interessant sind die beiden Meinungen entschieden: es sind Stimmen der Zeit. Sie zeigen an die Veränderung der ganzen Sinnesart vom Optimismus hin zum Pessimismus. Zu dem zweiten Urtheil wird es leicht sein, die entsprechenden ähnlichen in den vorangehenden Blättern aufzufinden: Winckelmann, Meyer, Bromley, etc. Und was den ersteren Ausspruch anbelangt, so hat ihm K. O. Müller ganz gehörig vorgearbeitet, bestehe sein Verdienst auch nur darin, ein treffendes Wort in die Wagschale geworfen zu haben, das Erkennungswort seiner Zeit. Wir wollen indessen der Untersuchung, die sich ja — wie der geneigte Leser bemerkt — wie von selbst macht, nicht vorgreifen und kehren zu Welcker zurück. Welcker hat seine eigene Meinung bald wieder aufgegeben.

Rheinisches Museum für Philologie. Herausgeg. von F. G. Welcker, F. Ritschl, J. Bernays. Neue Folge, 9. Bd. Frankfurt a. M. 1854.

(280 f.:) »Der sogenannte Capitolinische Antinous ist unbedenklich als ein Narcissus zu verstehen . . . ich

suchte ehemals aus der Sage von dem Tode des Antinous den Charakter der Statue zu erklären.« Welcker meint nun, wir hätten hier überhaupt keinen Antinous vor uns, sondern ein »Musterbild des schönen, lieblichen Jungen, der aller Jugend gefährlich ist . . . Das schöne Gesicht, das so viele Andere verwirrt hatte, drückt Gefühl aus . . . Was er [Visconti] von einem antiken Narcissus fordert, »»tiefe und stumme Beschauung, ein gewisses Sichgehenlassen in allen Gliedern, wie wenn seine Seele in seine Blicke und ihre gespannte Aufmerksamkeit übergegangen wäre«« . . . das ungefähr drückt der Capitolinische aus, der »»mit etwas gesenktem, rechts gewandtem Haupt, in einer in sich gekehrten Gemüthsverfassung«« [Levezow], einer stillen, leicht und leise fesselnden Liebeswonne sich zu überlassen scheint. Was wir in diesem Ton im Gemälde dargestellt sehen, das geziemte es dem Bildhauer zu noch grösserer Ruhe und Zurückhaltung zu ermässigen . . . Das Bild des staunend und entzückt vor dem Bild in der Quelle dastehenden Jünglings ist gar nicht zu verkennen . . .«

Ob Welcker in der capitolinischen Statue einen Antinous sieht oder nicht, das bleibt für uns schliesslich gleichgültig; wir haben es bloss mit dem Gemüthsausdruck zu thun. Und da genügt es uns, darauf hinzuweisen, dass in dem selben Antlitz der selbe Beobachter einmal ausgedrückt findet Traurigkeit, das andere Mal aber Entzücken und Liebeswonne.

Gustav Friedrich Waagen

(1794—1868).

Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin 1839.

(148 ff., Mondragone-Kopf:) »Zu den sehr edel und gross aufgefassten Formen, und einem leisen und feinen Ausdruck von Melancholie gesellt sich hier eine Zartheit und Glätte der Vollendung, wie bei einem Cameo. Trotz alledem hat aber der Eindruck, auch abgesehen von den hohlen Augen, welche einst durch andere Steinarten näher ausgedrückt und bezeichnet gewesen sind, etwas Todtes und Starres.«

Waagen spricht vom Eindruck, nicht eigentlich vom Ausdruck. Aber, wo ist die Grenzscheide, an welcher sich diese beiden Begriffe scharf von einander abzweigen? Meint er, dass es dem Künstler nicht gelungen sei, das Pulsierende und Bewegliche des Lebens in diesem Kopfe auszugestalten? Oder ist es das beabsichtigt Medusenhafte in diesem Antlitz, worauf Waagen wie von ferne und etwas unsicher hinzuzielen scheint? Er ist der Erste, der, freilich nur wie von einer Ahnung geleitet, dieses Charakteristische im Mondragone-Kopf herausgefühlt hat.

Karl Schnaase

(1798—1875).

Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. 2. Bd.: Griechen und Römer. Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Carl Friederichs. Düsseldorf 1866 [1]).

(399 ff.:) »Die Bilder des Antinous sind leicht kenntlich an der niedrigen, zum Theil von Locken ver-

[1]) Ich bin genöthigt, aus dieser Auflage zu citieren. In der ersten Auflage vom Jahre 1843 steht übrigens, wie ich mich erinnere, wörtlich das selbe über den Antinous.

deckten stark vortretenden Stirn, den tiefliegenden Augen und gesenkten Brauen, dem eigenthümlich vollen Kinn und Munde. Sie geben sehr entschieden den Ausdruck eines jugendlichen Wesens, das mit allem ausgestattet, was zum Genusse des Lebens auffordert und berechtigt, in der Fülle seiner Kraft und Schönheit von einer sanften Schwermuth tief ergriffen ist. [Im Gegensatz zu Welcker's Muthmassung, Antinous blicke starr auf die Wellen des Nil nieder, glaubt Schnaase] »in dieser Bewegung des Hauptes nur den Ausdruck einer melancholischen Schwärmerei, welche im Zeitalter des Antinous schon weit verbreitet war und in diesem Jüngling sich besonders ausgebildet haben mochte, vielleicht etwas stark ausgedrückt, zu erkennen. [Die Antinous-Monumente] erinnern einigermaassen an manche Darstellungen des Bacchus, nur dass bei diesem die Schwermuth immer mit einem weichlichen Zuge in Verbindung steht, während hier die Formen des Gesichts und noch mehr des Körpers, namentlich die fast übertrieben breite und stark gewölbte Bildung der Brust, etwas sehr Kräftiges haben, etwa wie ein junger Hercules. Dadurch wird jener Zug des Schmerzes ernster und ergreifender. Wenn auch durch eine bestimmte Persönlichkeit entstanden, gewann diese Gestalt durch die häufige Behandlung eine ideale Bedeutung, und es lässt sich nicht verkennen, dass sie nicht ohne eine eigenthümliche Poesie war. Freilich ist es nicht mehr die Frische der griechischen Zeit, sondern die sentimentale des ermattenden Alters. Es spricht sich darin ein der damaligen römischen Welt höchst natürliches Gefühl der Krankheit bei dem Besitze voller, äusserlicher Kraft,

der Hoffnungslosigkeit mitten im Genusse aller irdischen Güter aus. Ganz neu war freilich weder dieser Gedanke, noch der Ausdruck desselben. Alle Züge, welche dazu dienten, gehören schon der griechischen Idealbildung an, die jugendlich bedeckte Stirn, das beschattete Auge, die volle Rundung der Lippen und des Kinns, der kräftige Bau des Körpers; auch in dieser ist daher schon ein Nachklang jenes schwermüthigen Zuges. Aber dort gehörte er nur der Schönheit an, er war ein sanfter Hauch, der dieselbe belebte, und hatte seinen Reiz und seine Bedeutung gerade darin, dass er nur dem Beschauer fühlbar war, die ruhige Seeligkeit des Gottes nicht trübte. Hier aber tritt die Schärfe des Porträts, das persönliche Bewusstsein hinzu und giebt dieser Schwermuth eine tiefere Bedeutung.«

Johann Gottlob von Quandt

(1787—1859).

Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Spanien. Leipzig 1850.

(224, S. Ildefonso-Gruppe:) »Um einen träumerisch-melancholisch-schwärmerischen Zustand, einen weichen Charakter auszudrücken, eigneten sich die Züge des Antinous, und so entlehnte der Künstler vielleicht diese Physiognomie aus der Natur . . .«

Ludwig Friedländer

(geb. 1824).

Die Sammlung von Gypsabgüssen nach Antiken zu Königsberg. Königsberg 1850.

(46, Mondragone-Kopf:) »Mit der sanften Milde, die aus diesen blühenden Zügen spricht, paart sich ein

schwermüthiger Ernst. Die angedeuteten Augenbrauen erscheinen fast wie leise zusammengezogen, die Augen liegen tief, die starke Unterlippe des ganz geschlossenen Mundes liegt etwas vor, die herabhängenden Locken verdecken den grössten Theil der Stirn. Meyer tadelt dies; aber sicherlich war es die Absicht des Künstlers, den düstern Ausdruck des Gesichts hierdurch zu erhöhen.«

Ferdinand Gregorovius

(geb. 1821).

Geschichte des römischen Kaisers Hadrian und seiner Zeit. Königsberg 1851.

Der Biograph Hadrian's folgt in dieser ersten Auflage seines Buches hinsichtlich des Antinous vollständig dem Urtheile Levezow's, auf den er verweist, weswegen von einer Anführung seiner Worte Abstand genommen werden kann.

August Emil Braun

(1809—1856).

Die Ruinen und Museen Roms. Für Reisende, Künstler und Alterthumsfreunde. Braunschweig 1854.

(201 ff.:) »Zu den eigenthümlichsten Schöpfungen des Zeitalters des Hadrian gehören die zahlreichen Bildnisse des Antinous, die jenen Zug der Trauer, welcher durch sämmtliche Gebilde der alten Kunst hindurch geht, zum vernehmbarsten Ausdruck erhoben haben. Ist es doch, als ob der ganze Erdkreis sich persönlich an dem Schmerz des in der Blüthe der Jahre dahingeschwundenen Jünglings betheiligt, und als ob ein Künstler mit dem andern in Kundgebung dieses süssen Wehes gewetteifert habe. Dabei scheint man seinem

eigenen Gefühle nimmer genug gethan, das Ideal, welches man sich gemacht hatte, nimmer erreicht zu haben.«

(Ueber den capitolinischen Antinous:) »In der That ist dieses Bildniss von einer sehr zarten, melancholisch schönen Empfindung durchströmt, und wir werden von der Stimmung, die in dem Ganzen herrscht, der Art ergriffen, dass wir alle Schwächen, die der plastische Vortrag im Vergleich mit den Werken der grossen Kunstepochen wahrnehmen lässt, unbewusst vergessen und uns ausschliesslich der Wirkung des verborgen liegenden Gedankens überlassen . . . Gesenkten Hauptes scheint er sich klaglos und willig in sein Schicksal zu ergeben und seiner Vernichtung ruhig entgegenzuschreiten.' Wer vorurtheilsfrei an dieses Bild herantritt, und es ruhig auf seine Einbildungskraft wirken lässt, muss, wenn die eigene Brust nicht jedem fremden Weh verschlossen ist, nothwendig von tiefer Rührung ergriffen werden. Der zarte Seelenschmerz, welcher sich bei der aufopfernden Ablösung von diesem Leben kundgiebt, macht einen so wunderseltsamen Eindruck, dass wir dadurch zu einem Verständnisse des Weltschmerzes gelangen können, welchen zwar auch das Thier zu fühlen, wenigstens auf Augenblicke zu theilen scheint, der aber in des Menschen Busen am stärksten und in volltönendster Weise nachhallt.«

(Ueber den Antinous-Braschi:) »Dieses Bildniss des wunderbar gearteten Jünglings, welcher zu einer persönlichen Berühmtheit gelangt ist, wie kaum ein anderer Sterblicher des heidnischen Alterthums, ist allem Anschein nach das vollendetste und treueste, welches wir von ihm besitzen. Jeder einzelne Zug des Antlitzes

ist mit einer Schärfe wiedergegeben, welche die Schönheit des Gesammtausdrucks zuweilen sogar zu benachtheiligen droht, und welche deutlich beweist, dass der Meister, der mit der Ausführung eines solchen Prachtdenkmals beauftragt worden war, sich streng an die Naturwahrheit gehalten hat. Gleichzeitig aber ist es ihm gelungen, das Dämonische zum Ausdruck zu bringen, welches nicht bloss auf den Kaiser Hadrian, sondern auf alle Zeitgenossen eine so geheimnissvolle Zauberkraft ausgeübt hat. Denn ohne eine wirkliche Begeisterung für die dargestellte Persönlichkeit vorauszusetzen, lässt sich die seelen- und liebevolle Schilderung eines solchen sonst unbekannten Jünglings kaum denken. Ist es doch, als ob die einzelnen Künstler, denen wir diese mythologisch maskirten Porträts verdanken, mit einer wahrhaft leidenschaftlichen Lust an denselben thätig gewesen seien. Wenn man einmal Zeit finden wird, dieses geschichtlich merkwürdige Factum vom physiologischen Standpunkte aus zu untersuchen, so wird es sich zeigen, dass der Enthusiasmus, von dem die Zeitgenossen des Hadrian beim Hinblick auf den Opfertod des Antinous erfasst worden sind, auf einem tief inneren Bedürfniss der menschlichen Natur beruht und dass das Dämonische des angestaunten Jünglings als ein Surrogat der Ideale gedient hat, von denen das heidnische Bewusstsein bis dahin immer noch beherrscht worden war.«

Adolf Stahr
(1805—1876).

Ein Jahr in Italien. Bd. 3. Oldenburg 1850.

(15, Antinous-Braschi:) »Die von sanfter Traurigkeit überschatteten Züge des reizenden Angesichts,

die Fülle der kräftigen Brust und die schwungvolle Bildung der Glieder geben dem Ganzen, trotz der Kolossalität der Formen, das hervorstechende Gepräge des Anmuthsvollen.« (Sodann über die Antinous-Bildwerke im Allgemeinen:) »Dem Kopfe dieses Antinous wussten die Künstler, wie ein berühmter Kunstkenner bemerkt, einen Ausdruck zu verleihen, der zugleich eine Trauerklage des früh verblühten Jünglings und der im Scheiden neu aufblühenden Kunst zu sein scheint.«

Dies Letztere können wir unbedenklich dahin gestellt lassen; es ist nichts mehr denn eine triviale Phrase. Wer der hier erwähnte »berühmte Kunstkenner« sei, weiss ich übrigens nicht anzugeben.

Torso. Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten. Braunschweig 1850.

Stahr räumt der Besprechung des Antinous in seinem Werke einen unverhältnissmässig grossen Platz ein. Der Hauptsache nach ist das Gebotene aber doch nur ein Rührbrei aus Levezow, Heinse und einigen anderen Schriftstellern, wobei es auch an Missverständnissen und Verwechslungen nicht fehlt [1]). Wir wollen

[1]) Vgl. z. B. II, 391 (Mondragone-Kopf): »Er ist, nach Heinse's und Welcker's feiner Auffassung, in einer bestimmten Situation gedacht. Der Künstler wollte den Jüngling darstellen in dem Augenblicke, wo er, sein Leben dem Opfertode weihend, gesenkten Hauptes niederstarrt auf die Wellen des uraltheiligen Stromes.« Welcker lässt den capitolinischen Antinous auf die Wellen starren. Heinse sagt allerdings vom Mondragone-Kopf, er zeige an den siegreichen Entschluss einer Heldenseele, sich dem Opfertode zu weihen, von einem Niederblicken auf die Wellen des Nil aber bemerkt er nichts.

Nur einem Compilator kann Folgendes passieren. II, 388 schreibt er: »Der Hauptcharakter des Antinous in allen uns erhaltenen bildlichen Darstellungen wird durch folgende Züge bezeichnet. Zunächst ist es ein Ausdruck der Unschuld, von keiner hervorstechenden Leidenschaft getrübt, aber durch einen Zug sinniger Schwermuth noch anziehender gemacht,

nur das specifisch Stahrische aus seinen Ausführungen hervorheben.

(II, 387 ff.:) »Antinous . . . ein schöner Jüngling aus orientalisch-griechischem Stamme . . . ist das Ideal des Portäts, und zwar ein Ideal, dessen alleiniger Inhalt die zufällige Schönheit eines Individuums bildet. Es ist — man gestatte uns diesen Vergleich — die heidnische Karrikatur des gleichzeitig aufkeimenden Christusideals. Der jugendlich schöne Antinous mit dem schwermüthigen Ausdrucke resignirenden Leidens ist der Christus des römischen Imperatorenthums. Auch er opfert sich für eine Welt, denn der Kaiser repräsentirt in seiner Person die Welt. Aber die Welt, für welche sich der christliche Antinous opfert, ist nicht ein Einzelner, es ist die gesammte Menschheit . . . Der leise Hauch von Sehnsucht, welcher auf seinen [des Bacchus der althellenischen Kunst] Zügen ruht, ist nur der naturnothwendige Begleiter des Genusses selbst. Die Schwermuth dagegen, welche das Antlitz des Antinous Bacchus überschattet, ist die Verkünderin des tödtlichen Wurms, der den innern Kern dieser schönheitleuchtenden Frucht benagt . . . Die Zeit, welche das Antinousideal im Antinous Bacchus verkörperte, war eine Zeit der Unseligkeit der sterbenden alten Welt, die in sich zusammenschauerte im Gefühle ihres nahenden Todesgeschicks:

---

der sich« etc. — II, 390 aber heisst es: »Die Stärke der schön geformten, fest geschlossenen Lippen, welche in den idealisirten und kolossalen Bildnissen dem Ausdrucke des Mundes etwas eigenthümlich Kräftiges, fast Wildes verleiht . . .« Stahr schreibt also Levezow und Heinse einfach aus und stellt ihre doch so entgegengesetzten Meinungen unvermittelt neben einander. Das giebt ein Mosaik und kein Verständniss.

»»Aus der Quelle selbst des Genusses
Hebt sich ein bitteres Etwas, die Brust unter Blumen beängstend.««

Antinous ist der marmorne Ausdruck dieses Gefühls der Unseligkeit. In seiner innerlich vom Wurm des Todes angenagten Schönheit, wie in der fast übermässigen Kraftfülle seiner Glieder ist er ein passendes Symbol seiner Zeit und der römischen Welt. Auch diese Welt war noch schön und glänzend geschmückt mit Bildung und Kunst; auch sie erschien voll herkulischer Kraft mit ihren zahllosen Legionen und ihren weltbeherrschenden Kaisern, mit ihrer »»ewigen Stadt««, mit diesem Rom, das unvergleichbar wie die Sonne unter den Gestirnen des Himmels prangte unter allen Städten der Welt. Und doch fühlte sie sich krank im innersten Marke, krank an dem Gefühle des erreichten Zieles, und wie immer war es die Kunst, welche diesem Gefühle Sprache und Ausdruck verlieh — die Plastik schuf den Antinous, das Ideal der geniessenden Unseligkeit ihrer Zeit.«

C. Bogler.

Die Gruppe von San Ildefonso. Wiesbaden 1855.

(2:) »Das sinnend niedergesenkte Antlitz, in dessen unendlich sanftem melancholischem Ausdruck das Bild der durch keine Leidenschaft getrübten Unschuld, eine gewisse Verschämtheit auspeprägt ist ... Die tiefliegenden Augen, von äusserst feinen, etwas in die Länge gezogenen Augenlidern umrandet, zeigen in der starken Rundung der Augäpfel jenes schmachtend Sehnsuchtsvolle (ὑγρὸν) der Venus.«

Ganz unabhängig von Bromley. Freilich will es uns bedünken, in der Beschreibung des letzteren er-

scheine die Unschuld des Verschämten bereits etwas getrübt.

Jakob Burckhardt
(geb. 1818).

Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel 1855.

(486:) »Es handelte sich darum, die Bildnissähnlichkeit des für Hadrian freiwillig gestorbenen Jünglings im Wesentlichen festzuhalten und zugleich sie in eine ideale Höhe zu heben. Züge und Gestalt eigneten sich mehr dazu als der geistige Ausdruck; es ist eine volle, reiche Bildung, breitwölbig in Stirn und Brust, mit üppigem Munde und Nacken. Der Ausdruck aber, so schön er oft in Augen und Mund zu jugendlicher Trauer verklärt ist, behält auch bisweilen etwas Böses und fast Grausames.« An dieser Stelle spricht Burckhardt auch »von der prachtvollen Ueppigkeit« des Antinous, welche er allerdings bei der capitolinischen Statue vermisst.

Die Stimmen im Chorus sind bereits recht mannigfaltig geworden!

Friedrich Wieseler
(geb. 1811).

Narkissos. Göttingen 1856.

(50 f., capitolinischer Antinous:) »Sehen wir demnach zuvörderst zu, wie es mit dem Gedanken an Adonis oder Antinoos-Adonis steht. Passt die Haltung der Statue? Sicherlich nicht, wenn Welcker darin Recht hat, dass dieselbe auf irgend etwas Bestimmtes hindeuten müsse. Inzwischen ist dieser Meinung Welcker's schon vorlängst widersprochen und auch neuerdings keine Berücksichtigung gewidmet worden.

Nach Braun »»scheint Antinoos-Adonis gesenkten Hauptes sich klagelos und willig in sein Schicksal zu ergeben und seiner Vernichtung ruhig entgegenzuschreiten««. Mit welchem Rechte darf man dem Künstler eine solche Auffassungsweise des Adonis zuschreiben und wie kann dieselbe mit dem Ausdruck des Gesichts, von dem Welcker und Andere sprechen, in Einklang gebracht werden? Wie soll man aber ferner diesen Ausdruck des Gesichts erklären? Wird man es über sich gewinnen können, Adonis als schmachtenden und doch zugleich durch Liebesgedanken beseligten Buhlen der Aphrodite dargestellt zu erachten? . . . Für Anerkennung des Ausdrucks von Schwermuth lassen sich im Allgemeinen alle die anführen, welche die Statue auf den Antinoos bezogen; doch schliesst dieser Umstand auch die Annahme des Ausdrucks milder Freundlichkeit nicht aus . . . Was mich selbst anbelangt, so erinnere ich mich des Eindrucks nicht mehr, den einst das Original auf mich machte. Als ich vor einiger Zeit (freilich mit dem Gedanken, dass etwa Narkissos dargestellt sein könne, aber ohne von Welker's desfallsiger Ansicht genauere Kunde zu haben) einen Gypsabguss der ganzen Statue vor Augen hatte, glaubte ich bei aller Melancholie doch ein leises Lächeln zu gewahren. So oft ich jedoch den in der Göttingischen Gypssammlung befindlichen Kopf betrachte, tritt mir der Ausdruck schmerzlicher Resignation als der durchaus vorwiegende entgegen.«

Franz Theodor Kugler
(1808—1858).

Handbuch der Kunstgeschichte. 3. Aufl. Stuttgart 1856 [1]).

(I, 218:) »Es ist ein neues Element geistigen Ausdruckes, was in ihnen [Bildnissen des Antinous] sich ausspricht, ein fast tiefsinniger Zug, der mit einer Mischung von Kraft, Weichheit und Trauer, die jugendliche Gestalt zum Opfer stempelnd, das Gemüth des Beschauers fesselt. Es sind nicht die äusseren Umstände, nicht das Wort des Imperators und die Schmiegsamkeit vor diesem, was der Auffassung solcher Bilder die Bahn bereitet. Es ist das Sühnebedürfniss der ihrem Untergange entgegenschreitenden alten Welt, welches sich hier ahnungsvoll ausspricht.«

Johannes Adolf Overbeck
(geb. 1826).

Geschichte der griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde. 2. Bd. Leipzig 1858.

Overbeck ist derjenige, der über die künstlerische Bedeutung der Antinous-Monumente überhaupt und des von Winckelmann über jedes Maass hinaus glorificierten Mondragone-Kopfes insbesondere das abfälligste Urtheil abgegeben hat. Wir vermeiden es in der gegenwärtigen Abhandlung geflissentlich, auf die Frage nach dem Kunstwerth des behandelten Gegenstandes einzugehen. Uns interessiert einzig und allein, was ein jeder über den Gemüthsausdruck mitzutheilen weiss. Overbeck hat nichts ursprünglich Geschautes in dieser Hinsicht. Als ich bei ihm die Bemerkung gelesen hatte, dass Antinous »eine etwas stumpfe Nase« habe, glaubte

[1]) Die 1. (1842) und 2. (1848) Auflage dieses Werkes erwähnt kaum den Namen des Antinous.

ich allerdings erwarten zu dürfen, einer so durchaus originalen Beobachtung auf physiognomischem Gebiete müsse auf psychologischem Gebiete eine zum mindesten ebenbürtige nachfolgen. »Diese nicht durchaus regelmässige, aber reizende [doch nicht des Stumpfnäschens wegen?] Schönheit, der sich in den meisten Darstellungen ein Ausdruck naiver Unschuld und daneben ein hervorstechender Zug von Schwermuth gesellt . . .« Diese Dinge kennen wir bereits. Und vom Mondragone-Kopf: »man wird schwerlich in Abrede stellen können, dass der Ausdruck etwas Todtes und Starres hat . . .« Nein, nichts stellen wir in Abrede. Im Gegentheil, wir haben uns gefreut, als wir bei Waagen diesen Ausspruch fanden. Und wir freuen uns auch jetzt wieder, da unser damaliger Versuch, dem Worte »Eindruck« das Wort »Ausdruck« zu supponieren, von so autoritativer Seite die Bestätigung erhält.

Heinrich Brunn
(geb. 1822).

Pauly's Real-Encyklopädie der classischen Alterthumswissenschaft. I. Bd., 1. Hälfte. 2. Aufl. Stuttgart 1864.

(1125:) »Kurzes, gelocktes Haar, welches die Stirn beschattet und verkürzt, starke düstere Augenbrauen, volle Wangen, ein weicher melancholischer Mund . . .«

Moriz Carriere
(geb. 1817).

Gesammelte Werke. Bd. V: Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Theil 2: Hellas und Rom. 3. Aufl. Leipzig 1886 [1]).

(614 f.:) »Sinnlicher Reiz und schwärmerischer Ausdruck, Kraft und Weichheit durchdringen einander.

[1]) Die erste Auflage (1866) ist mir nicht zur Hand.

Das Haar umschattet die Stirn wie eine dunkle Wolke, und über das jugendstrahlende Antlitz ist ein Zug der Schwermuth ausgebreitet, die auf den Wurm des Todes deutet, der innen an der Lebensblüthe nagt; mitten im Genusse fühlt das Gemüth sich unbefriedigt und wird von Trauer umflort; das vielmissbrauchte Wort Weltschmerz findet seine Stelle bei diesem Bilde.«

Paul Heyse
(geb. 1830).

Gesammelte Werke. Bd. IX: Dramen. Bd. 1. Berlin 1872. (Darin enthalten:) Hadrian. Tragödie in fünf Akten. 1864[1]).

(200 f.:)

»Bildhauer: Herr —
Hadrian: Bist du schon bereit?
Ich seh' ein Bildwerk gern bei Fackelschein,
Warm angeglüht, als flöss' in Marmoradern
Lebendig Blut. (Vor die Büste tretend.)
Höher die Fackeln! — So!
Nun lasst mich schauen. — Meister, deiner Hand
Entsprühte prometheïsche Feuerkraft,
Als sie dies schuf.
Bildhauer: Der Künstler wär' ein Stein,
Den solche Formen nicht begeisterten.
Hadrian: Das Augenlid nur etwas off'ner, mein' ich;
Die Brauen minder streng.
Bildhauer: Ich lauscht' es ab;
Dein Sohn senkt oft die Wimpern, wie in Schwermuth.
Es ist voll Reiz.
Hadrian (hastig): Hast du das auch bemerkt?

[1]) Zum Gegenstand einer Dichtung wurde Antinous verhältnissmässig selten gewählt und nur in den letzten Decennien. (Wir sehen dabei natürlich ab von den untergegangenen Antinoiden der Hadrianischen Zeit.) Ausser der deutschen Tragödie und den zwei deutschen Romanen, die wir heranzuziehen haben werden, kenne ich nur noch Hermann Allmers': »Antinous. Monolog aus einem ungeschriebenen Drama.« (Römische Schlendertage. 3. Aufl. Oldenburg 1872. 152—157.) Der Titel einer englischen dramatischen Dichtung vom vorigen Jahre ist mir leider entfallen. Metastasio hat einen »Adriano in Siria« verfasst, in welchem jedoch Antinous nicht erwähnt wird.

Sprach er mit dir von seinem Leben, jetzt
Und sonst? Sprach er von mir?
Bildhauer: Mit Dank und Ehrfurcht.
Hadrian: Und so dabei die Lippen stolz und traurig
Geschürzt, wie sie der Marmor zeigt? — 's ist gut!
Dein Werk ist wie das Leben, räthselhaft.
Willst du ein bess'res Lob?«

Heyse lebt seit 1854 in München. Es liegt nahe, daran zu denken, dass er seine Beobachtung namentlich an der trefflichen Antinous-Büste angestellt haben wird, welche, ehemals in der Sammlung des Hauses Bevilacqua, nunmehr in der Glyptothek sich befindet. Das Werk kommt nach dem übereinstimmenden Urtheil der Kenner unter allen uns erhaltenen Antinous-Monumenten einer reinen Porträt-Darstellung am nächsten. Eine Büste, keine Statue, ist es, welche Heyse auf die Bühne bringt. Es kann darunter nur eine attributlose Porträtbüste verstanden werden, da die Vergötterung des Jünglings erst nach seinem Tode erfolgte, er aber während der angeführten Scene noch am Leben ist. Heyse hat also — und unsere Vermuthung dürfte nach dem Gesagten wohl als richtig anerkannt werden — einen vor ihm von noch niemand beachteten, äussert charakteristischen Zug aus dem Antlitz des Antinous herausgelesen, welcher, da er einem reinen Porträtwerk abgelauscht ist, sich auch in den mehr idealisierenden Darstellungen wird nachweisen lassen. Man trete nur wieder einmal vor den Antinous-Braschi hin.

Gottfried Kinkel
(geb. 1844).

Die Gypsabgüsse der Archäologischen Sammlung im Gebäude des Polytechnikums in Zürich. Zürich 1871.

(177, capitolinischer Antinous:) »So schaut dieser Jüngling im Lebensüberdruss ernst vor sich nieder...«

Paul Hertz.

Italien und Sicilien. Briefe in die Heimath. Berlin 1878.

(159, Antinous in Neapel:) »Der schöne Jüngling wandelt schwermüthig, mit gesenktem Haupte dahin, tief in Gedanken versunken. Den einen Arm erhebt er ein wenig, wie Jemand, der, die Aussenwelt ganz vergessend, mit sich selbst spricht. Reift in ihm eben der Beschluss, für seinen geliebten Kaiser Hadrian in den Tod zu gehen? Was ich an dieser Statue ausser ihrer Formenschönheit so sehr bewundere, ist die Genialität, mit welcher der Künstler seine schwierige Aufgabe erfasst und ihr die dankbarste Seite abzugewinnen gewusst hat. Hier handelte es sich nicht um einen Gott, einen Heros oder einen berühmten, durch seine Thaten charakteristischen Mann, sondern um das Bildniss eines unbedeutenden Jünglings, den nichts auszeichnete, als seine Schönheit, die Liebe des Kaisers, und die Treue, mit welcher er sich für ihn opferte. Kein charakteristisches Attribut, keine bezeichnende Geberde erleichterte dem Künstler die Aufgabe.«

(193 f., capitolinische Statue, die Hertz für einen Hermes hält:) »Wie der Antinous in Neapel wandelt er schwermüthig dahin, das Haupt noch weit mehr gesenkt als jener, die Linke wie im Selbstgespräch erhoben. Der Zug der Trauer, welcher Stellung und Geberde beherrscht, ist so lebhaft ausgeprägt, dass mir die Deutung als Athlet ausgeschlossen scheint. Was sollte bei einem solchen diese tiefe Trauer? Es ist wohl sicher ein Hermes, und zwar in seiner Eigenschaft als Todtenführer. Ergriffen und niedergedrückt von dem Ernst seines Amtes als Todesbote und Führer zum Hades geht er in tiefem Sinnen dahin ... Fragt man

nun danach, wie es kommt, dass diese Statue dem Antinous in Neapel so ähnlich in der Stellung und gesammten Auffassung ist, so kann man wohl sagen, der Antinous ist dort eben als Hermes dargestellt.«

Alexander Rizos Rangabé

(geb. 1810).

Ἱστορία τῆς ἀρχαίας καλλιτεχνίας. Bd. 2. Athen 1866.

(160 f., in einer Charakteristik des Antinous-Typus:) »... τὸ στόμα προέχον, ὀλίγον αὐστηρὸν καὶ παχύ, ...«

Adolf Michaelis

(geb. 1835).

Archäologische Zeitung. Jahrg. 32. Berlin 1875.

(37, in einer Beschreibung der Marmore von Lansdownehouse:) »Nr. 33. Antinous-Büste aus der Villa Hadrian's, 1769, ägyptisch, mit der Calantica. Das Kostüm passt trefflich zum Charakter des Kopfes, dessen düsterer Ausdruck durch das Gradausblicken der Augen etwas gemildert ist.«

»Nr. 38. Antinous-Büste aus der Villa Hadrian's, 1769, überlebensgross. Der Kopf ist epheubekränzt, der Ausdruck mehr sinnend als brütend[1]) ...«

Also doch auch »brütend«. Dieses eine Wort — welche Kraft in einem Worte liegt! — hätte hundert Jahre zuvor kaum jemand auf einen Antinous angewendet. Oder besser: es hat es niemand angewendet.

---

[1]) Vgl.: Ancient Marbles in Great Britain described by Adolf Michaelis. Translated from the German by C. A. M. Fennell. Cambridge: at the University Press, 1822. Hier heisst es, 453: »the expression more thoughtful than sullen.« Sullen bedeutet auch: boshaft, tückisch — was eine merkwürdige Bestätigung der Burckhardt'schen Beobachtung wäre. Denn, Michaelis will offenbar sagen: dieser Antinouskopf hat keinen solchen Ausdruck, wohl aber haben ihn andere.

Ueber den Gemüthsausdruck des Antinous äussert sich Michaelis zusammenfassend in:

Deutsche Litteraturzeitung. Herausgeg. von M. Rödiger. Jahrg. V. Berlin 1884.

(Sp. 1387:) »Mir sind immer der düstere, gelegentlich fast an Wildheit grenzende Ausdruck von Stirn und Auge und der sinnliche Zug um den Mund mit seinen dicken Lippen ... charakteristisch erschienen.«

Ob der berühmte Archäologe wohl an Heinse's Bemerkung gedacht haben wird, als er das Wörtchen »wild« niederschrieb? Die Frage mag gestellt werden, da es sich doch zu wunderbar ausnimmt, dass, nach Verlauf von hundert Jahren, nun er wieder auf das Wort zurückgekommen ist, welches, herzlich unbeachtet, der feurige Poet gelegentlich über den Antinous fallen gelassen. Eine kleine »stilkritische« Untersuchung wird hier am Platze sein. Und wer uns etwan vorhalten möchte, wir hörten das Gras wachsen, dem sei frank und frei erwidert: allerdings, mit Wonne thäten wir das, mit Leidenschaft belauschten wir Alles und Jedes, das Geringste wie das Grösste, wenn es zur Klarstellung der Thatsachen beiträgt. Heinse schwelgt förmlich in »Wildheit«: es ist der zu meist wiederkehrende Lieblingsausdruck seines keineswegs karg zubemessenen Wortschatzes. Die flüchtigste Lektüre seiner Schriften muss das lehren[1]).

---

[1]) Briefe zwischen Gleim, W. Heinse und Joh. v. Müller, I, 3: »Ich bin noch ein Wilder«; 10: »da ich aber binnen dieser acht Jahren meinem Genius seine Wildheit noch nicht gänzlich habe benehmen können«; 13, 35: »martern lassen, und, wie ein amerikanischer Wilder, nur voll von einer erhabenen Begeisterung — keine Schmerzen fühlen!«; 61: »Der ich in den

Offenbar hat das Wort bei ihm eine sehr subjective Färbung. Es bedeutet bei ihm das Lebensfrische, Ungebrochene, Kraftvolle, Gesunde, die ungezügelte, ursprüngliche Natur, und zwar stets im lustvoll bejahenden Sinne. Dagegen wird man aus Michaelis' Anwendung des Wortes unschwer herausfühlen, er meine damit das verlorene Gleichmass der Seele, die Zerrüttung des Gemüthes, das Wirre und Wüste im Denken und Empfinden. Ich behaupte: selbst für den Fall, dass Michaelis jenes Wort bei Heinse aufgegriffen, habe es doch in seiner Anführung einen vollständig veränderten Sinn erhalten. Gegen eine Entlehnung spricht aber ein zweiter, gewichtiger Umstand. Michaelis sieht die Stirne und das Auge des Antinous für den Sitz der an ihm bemerkten Wildheit an. Heinse redet von einem wilden Zug um die Lippen. Eigentlich schliesst dies allein schon eine Beeinflussung aus. Michaelis befindet sich also, trotz des Gebrauchs des selben Wortes, der Sache nach — und dies ist der Punkt, auf den es hier ankommt! — unzweifelhaft nicht in

wildesten Wäldern Thüringens gezeugt worden bin?«; 237: »Duldung meines wilden Jugendfeuers«; 238: »Er [Klinger] soll ein wilder junger Mensch sein, voll Unsinn und Geist«; 244, 250, 262, 271: »wilder Rüdesheimer«; 280: »Seine offene Brust schwillt schon von junger Stärke, und sein Gesicht ist rundlich, schön und wild«; 298: »Ein reizender Jüngling, den, bei aller Huld, ein Schein edler Wildheit . . . umschwebt«; 359: »Die Pferde sind stolz und wild und voll Feuer«; II, 134, 201, 590. — Ardinghello und die glückseligen Inseln. Lemgo 1787. I, 11: »mit einer kühnen Wildheit, erschien er mir ein höheres Wesen«; 20, 53, 61, 101: »reizend sind dessen [des Sees] Ufer, und zugleich majestätisch und wild«; 145, 172, 203: »seine Gestalt war so schlank und edel in der wilden Farbe von Meer und Sonnenbrand«; 205, 248, 334, 336, 339. II, 6: »dem wilden und kühnen Papst Julius«; 92: »Wahrhaftige wilde Stiernatur in Stellung, Bewegung durch den ganzen herrlichen Körper!« — Andere Schriften Heinse's darauf hin anzusehen, hielt ich nachgerade für überflüssig.

Uebereinstimmung mit dem vor hundert Jahren lebenden Heinse, wohl aber mit seinem Zeitgenossen Reinh. Kekulé, welcher über die »Antinous-Gestalten in Statuen und Reliefs« sich dahin äussert: »Kein gesunder Geschmack wird an diesem schönen, doch schweren und trüben Ideal lange Gefallen finden.« (Bädeker's Griechenland, 1883, p. CXVIII.) [1]) Das ist aber der directe Gegensatz zu Heinse! Wie ganz anders harmonierte Goethe's »köstlich« mit ihm! Alles in allem muss gesagt werden: in Michaelis' Beschreibung ist gleichsam das letzte Restchen »idealisierender Auffassung« — auf die er übrigens stichelt — wie weggeblasen.

Arthur Milchhöfer
(geb. 1852).

Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts in Athen. Jahrgang IV, 1879.

(159, Antikenbericht aus dem Peloponnes:) »Korinth. Bei flüchtigem Aufenthalt sah ich: Porträtkopf, römische Arbeit, lebensgross, von vorzüglicher Ausführung und Erhaltung (bei Hrn. Papamanolis). Sogenannter Antinous. Die düsteren Züge erinnern eher an Brutus.«

Milchhöfer lässt es, wie uns dünkt, unentschieden, ob ein Antinous anzunehmen sei. Sein Satz: die düsteren Züge erinnern eher an Brutus, klingt uns nicht wie eine directe Zurückweisung der Ansicht, dass wir möglicher Weise doch einen Antinous vor uns haben. Wenigstens widersprächen dem — dies hören wir aus Milchhöfer's Worten heraus — die düsteren Züge nicht. Sie erinnern bloss eher an einen Brutus. Dass also

[1]) Zur Geschichte der griechischen Kunst. Geschrieben 1881.

ein Brutus mit einem Antinous verwechselt werden kann, noch dazu bei einer Arbeit von vorzüglicher Ausführung und Erhaltung, ist im vorliegenden Falle das für uns eigentlich Interessante. Welch' einen Begriff von dem Gemüthsausdruck des Antinous muss man sich gebildet haben, um einen Kopf, der vielleicht den Brutus darstellt, Antinous zu taufen. Wer hat ihn so getauft? Etwan Herr Papamanolis?

Wilhelm Lübke

(geb. 1826).

Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 3. Aufl. Leipzig 1880.

(I, 321:) »Unzählige Statuen, darunter selbst streng ägyptisirende, geben davon [von der Vergötterung des Antinous] noch jetzt Zeugniss, denn sie führen den Jüngling in göttergleicher Idealgestalt vor, während die breite Brust und der halb schwärmerische, halb sinnliche Ausdruck des Kopfes, der an den orientalischen Typus streift, das individuelle Gepräge festhalten. Eine der vorzüglichsten Statuen dieser Art, in der tiburtinischen Villa des Hadrian gefunden, bewahrt das Museum des Lateran; zwei andere, ebenfalls treffliche, der Vatican und die Capitolinische Sammlung. Die Stimmung in diesen oft recht edlen Werken ist eine so subjective, schwermuthsvolle, dass sie das Gebiet der antiken Anschauung nur an der äussersten Grenze noch berührt.«

Dass Antinous nicht reiner Grieche sein könne, wurde mir auch mündlich von verschiedenen Personen, auf deren Urtheil ich grösstes Gewicht lege, mitge-

theilt. Sein Typus habe etwas an das Jüdische leicht Anklingendes an sich — so drücken sie sich bestimmter aus als Lübke und Stahr (»orientalisch-griechischer Stamm«), welchem letzteren übrigens, wie mir scheint, das Verdienst zukommt, zuerst darauf hingewiesen zu haben. Sachkenntniss aber wird man Stahr in diesem Punkte nicht abstreiten wollen.

Es wäre allerdings eine grandiose Ironie des Weltlaufes, wenn Hadrian dem Erdenrund zum Gotte unbewusster Weise einen Spross gerade jenes Volkes aufgezwungen haben sollte, dessen Heim er, der Friedensfürst ohne Gleichen, zertrat und zerstampfte wie einen Ameisenhaufen, so dass die Welt seit jenem Ereignisse wimmelt von auseinandergeflüchteten Ruhelosen. Hoffentlich findet sich darum keiner, der hinter dem Gesichtsausdruck des Antinous die »alte Krankheit« wittert, die zweitausendjährige (um ein Heinesches Wort zu gebrauchen).

Bruno Bauer
(1809—1882).

Christus und die Cäsaren. Der Ursprung des Christenthums aus dem römischen Griechenthum. 2. Aufl. Berlin 1879.

(284 f.:) »Wir kommen hiermit zu dem dunkelsten Punkte in der Geschichte des Kaisers, — dem Geschenk, welches er der Welt mit seinem neuen Gotte, dem Antinous, machte. Er selbst gab vor, von den Magiern habe er vernommen, dass ein Unternehmen, mit welchem er sich trug, nur gelingen würde, wenn sich ein Anderer für ihn aufopfere. Die Geschichtsschreiber erzählen dann, als sich Niemand in seiner Umgebung zu diesem Opfer verstehen wollte, bot sich sein aus

Bithynien gebürtiger Lieblingspage, Antinous, dazu an und sprang auf einer Spazierfahrt aus dem Nachen, in dem er mit dem Kaiser fuhr, in den Fluss. Die Bevölkerung Alexandriens lachte über den Kaiser und seinen Jammer wegen des Verlustes seines Lieblings; gewiss war auch sein Vorgeben von dem hochherzigen Motiv, welches denselben zu seiner Aufopferung bewog, nur ersonnen. [Bauer meint, 287, das »»Prickelnde der Stimmungen des schwärmenden Phantasten Hadrian habe seinen Liebling Antinous dazu bewogen, sich durch den Sprung in den Nil von der Last eines manchmal peinigenden Umgangs zu befreien.««] Aber woher hatte er die Glorie, mit der er das Haupt des vergötterten Jünglings schmückte? . . . Allerdings aus der platonischen Philosophie und aus griechischen Mysterien, die auch für die christlichen Geheimnisse das Gewand geliefert haben . . . So verwebte auch Hadrian in die bedeutendste letzte Apotheose, die durch ihn das kaiserliche Rom vollbrachte, das Motiv der Selbstaufopferung, von dessen christlicher Verherrlichung die Weisheitsschulen Alexandriens sprachen. Die Denkmale, die er dem Andenken an den Opfertod seines vergötterten Lieblings . . . widmete, kamen der mystischen Richtung der damaligen Welt entgegen und die Künstler strengten sich noch einmal an, das Aeusserste zu leisten, als sie in den Bildsäulen des jugendlichen Opfers die weichen Formen des Knaben, apollinischen Adel und einen träumerisch sinnenden Ausdruck des Antlitzes mit einander vereinigten. Die von Plato und der Stoa geforderte Entsagung und Abtödtung stand in Jugendschönheit und in griechisch gemildertem ägyptischem Ernst an den

Hauptorten der Welt, als sich zu gleicher Zeit die Botschaft von demjenigen verbreitete, welcher die Entsagung in der Gestalt der Niedrigkeit und unter den Todesmartern des Sklaven dargebracht hatte. Es fragte sich, wer von Beiden siegen sollte.«

Georg Ebers.

Der Kaiser. Roman. 2 Bände. Stuttgart und Leipzig 1891.

Mit der Romanfigur des Antinous, welche sich Ebers zurechtgeknetet hat, brauchen wir uns nicht zu befassen. Und wenn ein antiker Blaustrumpf in dem Buche (II, 203) den Ausruf thut: »Ein holder Träumer ist er, und der Leidenszug, den wir gestern in seinem Antlitz bemerkten, ist doch wohl nichts als der stumme Schmerz alles Vollkommenen um die verlorene Lust des Aufwachsens und Ausreifens zur Verkörperung des Ideals seiner Gattung, das er ja in sich selber darstellt,« — so lassen wir das wie so vieles andere Höhere-Töchter-Schulengebräu in diesem Romane auf sich beruhen. Uns könnte es nur interessieren, wenn Ebers in seiner antiquarischen Dichtung die Antinous-Bildwerke vorführte und darüber entweder selbst oder doch durch den Mund der handelnden Personen seine Meinung ausspräche. Nun, wir lernen den Bildhauer kennen, dem Antinous Modell steht (II, 124 ff.), wir sind Zeugen, wie dem Künstler der Schweiss von der Stirne perlt, indem er das Werk fördert. Antinous ist darin als Dionysos dargestellt; dem Dichter dürfte somit wohl der Antinous-Braschi vorgeschwebt haben. Ja, noch mehr, wir erleben es sogar, dass ein reicher Kunstliebhaber, der das Modell zu der Statue in der Werkstätte des Künstlers erblickt, »die Hand auf seine Ar-

beit legt« (II, 408), in der Absicht, dem Kaiser damit ein Geschenk zu machen. Indessen, über den Geist, der in der Statue herrscht, verlautet kein Sterbenswörtchen. Wir vernehmen bloss Ausrufe, wie: wundervoll, herrlich. Man könnte einen Preis aussetzen auf die Beibringung der kleinsten charakterisierenden Bezeichnung aus dem Roman, die sich auf die Antinous-Bildnisse bezöge, und sicher sein, das Geld nimmer los zu werden. — Lediglich auf Ebers' Romanfigur bezieht sich die Charakteristik, welche Theodor Pyl (Der Kunstgeschmack zur Zeit Hadrians und der Gegenwart, Leipzig, 1882, 11, cf. 2) vom Antinous entwirft.

Adolf Hausrath [1])

(geb. 1837).

Antinous. Historischer Roman aus der römischen Kaiserzeit. Leipzig 1880 [2]).

(VI f.:) »Unschuld und Hingebung, Schwermuth und ziellose Sehnsucht haben in diesen Zügen einen unvergänglichen Ausdruck gefunden. Ein melancholisch gesenktes Haupt mit weit in die Stirne fallendem, gelocktem Haar, tiefliegende, verschleierte Augen, sanft gebogene Brauen, mädchenhaft volle Wangen, die eigenthümlich contrastiren mit dem schmerzlichen Zug um die Lippen und dem feinen Kinn: das ist Antinous. Dieses sinnige, fein durchgeistigte, ernste Jünglingshaupt sitzt auf starkem Nacken und auffallend breiter Brust, die den Athleten verrathen.«

(354, Antinous-Braschi:) »In der linken hocherhobenen Hand hält er den . . . Thyrsusstab, auf den er

[1]) Veröffentlicht seine Romane unter dem Pseudonym: George Taylor.

[2]) Ich bin genöthigt aus der zweiten Auflage (1881) zu citieren.

sich stützt, während sein Blick die Erde sucht und der Dinge der Unterwelt denkt.«

(355, Kanopus-Figur:) »Mit dem Kopfschmuck des Osiris und der schmalen Bekleidung der ägyptischen Priester, in der starren Haltung der Götterbilder von Theben und Memphis steht hier Antinous zwischen zwei Sphinxen, indem auf seiner Stirne der düstere Trübsinn des Todtenrichters brütet.«

Dies sind Aussprüche Taylor's über die Antinous-Bildnisse. Nur mit diesen haben wir es zu thun, nicht aber mit dem Helden seiner Dichtung.

Wolfgang Helbig
(geb. 1839).

Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei. Leipzig 1873.

(32 ff.:) »Die Versuche, welche gemacht worden sind, um in der Gesammterscheinung einzelner Porträtstatuen der Kaiserzeit eine individuelle, gewissermassen historische Schilderung, Hindeutungen auf die Schicksale der dargestellten Persönlichkeiten u. ä., nachzuweisen, halte ich durchweg für verunglückt ... Um etwaigen Einwürfen zu begegnen, muss an dieser Stelle noch des Antinoustypus gedacht werden ... In der That ist dieser Typus von wunderbarer Schönheit und lässt sich ihm kein Product der unmittelbar vorhergehenden oder gleichzeitigen Kunst an die Seite stellen. Da er aber als eine so vollständig vereinzelte Erscheinung auftritt, so sind wir berechtigt anzunehmen, dass es mit ihm eine besondere Bewandtniss hat. Fragen wir, was in diesem Falle die Natur darbot und was die Kunst leistete, um aus den realen Elementen den bekannten Typus zu entwickeln, so dürfen wir mit hinlänglicher Sicherheit antworten, dass die Thätigkeit

der Kunst hierbei sehr gering anzuschlagen ist. Antinous muss eine jener Gestalten von Gottes Gnaden gewesen sein, in welchen die Natur selbst gewissermassen ein Ideal physischer Vollkommenheit verwirklicht. Die Kunst that im Grunde nichts weiter als die wunderbare Erscheinung in das Kolossale zu vergrössern und mit den Stellungen und Attributen der von Alters her überlieferten Göttertypen zur Darstellung zu bringen. Hätte sie dabei im eigentlichen Sinne des Wortes poetisch schaffend gewirkt, dann bliebe es unerklärlich, warum diese Fähigkeit nur bei dieser Bildung und nicht auch anderweitig zur Geltung kam. Mit dieser Auffassung stimmt der geistige Inhalt des Typus. Wenn von einer idealen Schilderung gefordert wird, dass sie die darzustellende Individualität nicht nur hinsichtlich ihrer physischen, sondern auch ihrer geistigen Eigenschaften läutere und in eine höhere Sphäre entrücke, so dürfen wir den Antinoustypus kaum unter die Idealbildungen im strengsten Sinne des Wortes rechnen. Der Ausdruck desselben zeigt keine Spur von einem Streben nach Veredelung, verräth vielmehr rückhaltlos die Wollust und düsteren Fanatismus mischende Natur, wie sie dem bithynischen Jüngling in der Wirklichkeit eigenthümlich war.«

Dieses Urtheil schliesst sich seinem Charakter nach vollständig der Auffassungsweise Jakob Burckhardt's an (vgl. S. 34 der vorliegenden Untersuchung). An eine directe Beeinflussung wird gleichwohl kaum zu denken sein, dazu besitzt der ganze Gedankengang der Helbigschen Erörterung einen viel zu selbständigen Wurf. Und solche Aehnlichkeiten oder sogar Uebereinstim-

mungen der Meinungen (oft bis auf den Wortlaut herab) wollen auch aus einem tieferen Grunde erfasst sein. Denn, sie liegen in der Tiefe, oder — um einen beliebteren Ausdruck anzuwenden — in der Luft. Die Zeit nämlich hat wieder einmal einen Ruck gethan und anders wieder als einige Decennien zuvor spiegelt sich in den Menschenköpfen die Welt mit allen ihren Sachen. Doch davon soll später eingehender die Rede sein.

Direct beeinflusst, beeinflusst von Helbig, ist dagegen der zunächst anzuführende Schriftsteller, welcher auch auf ihn, als auf seine Quelle, verweist. Er sucht sich unter allen denen, die über den Antinous geschrieben haben, gerade Helbig heraus, um dessen Anschauung beizustimmen. Denn, die Zeit reisst uns alle mit sich fort und wir dienen ihr gewissermassen unbewusst.

Hermann Schiller
(geb. 1839).

Geschichte der römischen Kaiserzeit. Bd. I. Abth. 2. Gotha 1883.

(625:) »Hadrian hat in seiner grossartigen Thätigkeit sicher viele Gehilfen gehabt, aber einen entscheidenden Einfluss hat keiner über ihn gewonnen. Günstlinge, Bedienten oder Maitressen haben an seinem Hofe keine Rolle gespielt; selbst das Verhältniss zu seinem Liebling, dem nachher in der Kunst so oft gefeierten Antinous, war vielleicht reiner, als dies gewöhnlich angenommen wird [1].«

[1]) Ich will es hier besonders hervorheben, obschon es eigentlich mit unserem Thema nicht enger zusammenhängt, dass es gerade die modernste, realistisch betrachtende Zeit ist, welche Hadrian in diesem Punkte gerecht geworden ist. Selbst Ludwig Friedländer sagte noch (Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der

(698 f.:) »Auch in der plastischen Kunst zeigte sich durch Hadrian ein Aufschwung . . . Wenn es noch eines Beweises bedürfte, dass dieser Aufschwung nicht nur extensiv blieb, sondern auch einigermassen intensiv war, so würden ihn auch die reizenden Darstellungen des Antinous liefern, welche nichts Ueberliefertes darstellen, sondern ein neues Motiv, wenn auch nicht erfanden, aber doch nach dem vollendet schönen Original in's Kolossale vergrösserten und mit den Stellungen und Attributen der von altersher überlieferten Göttertypen zur Darstellung brachten; die eigentliche schaffende Thätigkeit des Künstlers, welche die darzustellende Individualität auch bezüglich ihrer geistigen Eigenschaften läutert und in eine höhere Sphäre entrückt, wird aber auch hier vermisst. Mag er als Gott, als Heros, oder als reizvoller Jüngling dargestellt sein, die bestimmten Züge der Wollust und des düsteren Fanatismus finden sich überall wieder,

Antonine. 5. Aufl. Leipzig 1881, I, 105): »Aus dem Heere der übrigen Hofdiener mögen die Pagen und Lieblingsknaben wenigstens erwähnt werden. Der Name des Antinous reicht hin, um zu erinnern, zu welcher Bedeutung auch sie gelangen konnten.« Das ist absolut falsch. Antinous ist zu gar keiner Bedeutung gelangt — so lange er noch am Leben war. Wir erfahren nichts von einem kleinsten Titelchen oder Aemtchen, das ihm Hadrian verliehen hätte. Nicht der Schatten einer Thatsache ist uns überliefert worden, dass Hadrian, durch seine Leidenschaft verblendet, dem Antinous irgend einen Einfluss auf seine Beschlüsse und Handlungen gestattet habe. In dieser Hinsicht war Hadrian selbstherrlicher denn einer unter den Cäsaren. Bei dieser Gelegenheit wäre es vielleicht angezeigt, dagegen Verwahrung einzulegen, dass Antinous von den neueren Schriftstellern in der Regel der »Günstling« Hadrian's genannt wird. In Wahrheit ist er bloss sein Liebling gewesen. Und gerade uns, die wir deutsch schreiben, macht es unsere herrliche Sprache so leicht, die beiden Begriffe: »Günstling« und »Liebling« recht streng zu sondern und aus einander zu halten. Engländer, Franzosen und Italiener müssen sich mit ihrem: favorite, favori, favorito begnügen (vgl. J. A. Eberhard's Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache, 13. Aufl., Leipzig 1882, 611).

wie sie dem Bithynier in der Wirklichkeit eigenthümlich waren.«

F. von Duhn
(geb. 1851).

Antike Bildwerke in Rom. Mit Ausschluss der grösseren Sammlungen, beschrieben von Friedrich Matz. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von F. von Duhn. Bd. 1. Leipzig 1881.

(502:) »1894. P[alast]. Giustiniani. — Kopf eines Jünglings. (Dem Antinous entfernt verwandt.) Der Kopf ist zum Einsetzen zugerichtet. Das Haar quillt reich unter der schmalen Binde, die es umgiebt, hervor und beschattet die niedrige Stirn. [In den Augen liegt etwas Wildes.] Die Lippen sind voll, das Untergesicht sehr stark. Kolossal.«

Die Bemerkung in der eckigen Klammer rührt von Duhn, das Uebrige von Matz her.

Leopold Julius.

Artikel »Antinoos« in: Denkmäler des classischen Alterthums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte. Lexikalisch bearbeitet von . . . und dem Herausgeber A. Baumeister (1885).

(I, 85, nachdem der Antinous-Braschi, Antinous-Mondragone und das Albani-Relief erwähnt worden sind:) »Der Porträtcharakter ist trotz der idealisirenden Tendenz immer noch gewahrt: die niedrige Stirn, das düstere Auge, der üppige Mund, die breite Brust kehren in allen seinen Bildern wieder.«

Hermann Alexander Müller.

Artikel »Antinous« in: Lexikon der bildenden Künste. Leipzig 1883.

(39:) »Es ist eine schöne . . . Jünglingsgestalt mit sehr breiter Brust, halb schwermüthigem, halb sinnlichem Ausdruck des etwas gesenkten Kopfes . . .«

Ludwig von Sybel
(geb. 1846).

Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Marburg 1888.

(413:) »In zahlreichen Statuen . . . ist er dargestellt worden, mit breiter Brust, mit üppiger Lippe und tiefbeschattetem Auge, . . .«

Ferdinand Gregorovius.

Der Kaiser Hadrian. Gemälde der römisch-hellenischen Welt zu seiner Zeit. Zweite neugeschriebene Auflage. Stuttgart 1884.

(463 f.:) »Obwohl es nur ideale Vorstellungen des Antinous giebt, liegt ihnen allen doch das historische Porträt zu Grunde. Er hat Persönlichkeit. Ueberall zeigt er das geneigte Antlitz voll melancholischer Schönheit, mit tiefliegenden Augen, sanft geschweiften Brauen und dem in die Stirne fallenden reichen Lockenhaar. Die vollen Lippen, die sehr breite Brust und die weichen Leibesformen athmen Sinnlichkeit, und doch ist diese durch einen Zug herber Trauer gemässigt. Es ist die schöne Wirklichkeit einer griechisch-asiatischen Natur, nur leicht idealisirt. Weil wir das Schicksal des Antinous kennen, lesen wir es auch in diesem verdüsterten Angesicht, und nicht mit Unrecht, denn die Künstler waren sich des Opfertodes bewusst, welchem der Jüngling sein Fortleben verdankte. Immer würde ein finsteres Geheimniss in den Antinouszügen den Betrachter anziehen, auch wenn er dieses Bildniss nicht zu benennen wüsste. Und doch sind diese schönen Züge glatt und geistesleer, und fast nur maskenhaft: ein junger Mensch steht vor uns, der nichts erlebt und nichts bedeutet hat[1]).«

[1]) Hans Dütschke beschreibt einen Antinouskopf aus dem Turiner Museo di Antichità folgendermassen (Antike Bildwerke in Oberitalien,

In der ersten Auflage seines Buches hatte Gregorovius gesagt, 215: »Der charakteristische Antinoustypus besteht in einer unschuldvollen, fast sinnig schwermüthigen Sentimentalität im Ausdruck der edlen Gesichtszüge.« War Gregorovius in Betreff des Antinous Anno 1851 einfacher Nachbeter, Nachbeter Levezow's, so erscheint er Anno 1884 vorgeschritten zum Eklektiker. Wir treffen bei ihm nun an die »Sinnlichkeit«, das »verdüsterte Angesicht«, sogar die »griechisch-asiatische Natur«. Und ausserdem noch ein Eigenstes. Gregorovius macht nämlich einen dicken Federstrich durch das »unschuldvoll« seines Jugendwerkes und setzt an dessen Stelle in der »neugeschriebenen« Auflage: geistesleer. Oder sollten wir uns einer Täuschung hingeben? Sollte Gregorovius das auch irgendwo gelesen und aufgelesen haben? Spricht nicht Burckhardt, am angeführten Orte, davon, zur Idealisierung des Antinous »eigneten sich Züge und Gestalt mehr als der geistige Ausdruck«? Hat nicht Helbig diese Burckhardt'sche Ansicht näher begründet? Und wäre es nach alledem

Bd. IV, Leipzig 1880, 37): »Der Kopf wendet sich mit einem etwas geistlosen Gesichtsausdruck nach links aufwärts.« Für einen Antinous eine allerdings absonderliche Kopfhaltung. Dütschke fügt noch hinzu: »Mund leicht geöffnet.« Meines Wissens giebt es ausserdem nur einen Antinous mit emporgerichtetem Antlitz, den Antinous-Ganymedes der Sammlung Hope; recht gut, wie es scheint, abgebildet in: Specimens of ancient sculpture: selected from different collections in Great Britain, by the Society of Dilettanti. Vol. 2. London 1835. Plate 52. Der Ausdruck entspricht hier, trotz der abweichenden Kopfhaltung, vollkommen dem der bekannten Antinous-Bildnisse.

Hier möge auch ein Wort Diderot's stehen, welches ich von Charles Blanc angeführt finde in der Gazette des Beaux-Arts, XVII (1864), 310: »Qu'est-ce donc que l'Antinoüs? C'est un homme qui n'est d'aucun état, qui n'a jamais rien fait, et dont les proportions n'ont été altérées par aucune des fonctions de la vie. Hercule est l'extrême de l'homme laborieux: l'Antinoüs est l'extrême de l'homme oisif.«

ein so himmelschreiendes Unrecht, wenn wir annähmen, Gregorovius hätte auch sein »geistesleer« nicht aus ursprünglicher Anschauung, aus der Anschauung der Antinous-Bildwerke, geschöpft, sondern es sei ihm auf dem nicht so ungewöhnlichen Wege litterarischer Vermittelung zugeschwommen?

Der aufmerksam folgende Leser wird wohl mit uns in den chronologisch aneinandergereihten Aussprüchen über den Gesichtsausdruck des Antinous die allmählige und continuierliche Veränderung wahrgenommen haben, welche die späteren gegenüber den früheren zur Schau tragen. Bevor wir indessen uns ganz in die Betrachtung und Erforschung dieser Thatsache versenken, müssen noch etwelche Urtheile aus neuerer Zeit herangezogen werden, welche uns, ihrem Charakter nach, zu dem Ausgangspunkt unserer Anführungen, in die Winckelmann'sche Zeit, zurückbringen.

G. F. Hertzberg
(geb. 1826).

Geschichte des römischen Kaiserreiches. (Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen, herausgeg. von W. Oncken. 2. Hauptabtheilung, 1. Theil.) Berlin 1880.

(369:) »Als Hadrian . . . Bithynien erreichte, scheint er auch persönlich die erste Bekanntschaft mit jenem anmuthigen und naiv frischen bithynischen Griechenjüngling von Claudiopolis gemacht zu haben, . . . dessen anmuthige Züge für uns den Idealtypus der jugendlichen Männerschönheit . . . darstellen . . .«

Man wird sich gewiss verwundern, wenn nun der Name eines Mannes folgt, der uns allen zwar bekannt ist, aber auf unserem speciellen Gebiete gar seltsam sich ausnimmt. Ich rede von

Henry M. Stanley

(geb. 1843).

Durch den dunkeln Welttheil. Autorisirte deutsche Ausgabe. Aus dem Englischen von C. Böttger. Leipzig 1878.

(I, 496:) Am 24. Februar 1876 erreichte Stanley den arabischen Handelsplatz Kafurro in Karagwé. Er befand sich also im Herzen Afrikas. Hamed Ibrahim, der an diesem Orte hausende reiche arabische Kaufmann, geleitete ihn zu dem König von Karagwé, Namens Rumanika.

»Auf der Rasenstrasse unter uns lag Rumanika's Dorf, durch ein starkes und kreisrundes Pfahlwerk rings eingehegt. Dorthin stiegen wir nun hinunter, nachdem wir uns an der herrlichen und begeisternden Fernsicht geweidet hatten. Es dauerte nicht lange, bis unser Zug Hunderte von Personen, besonders junges Volk, herbeizog. Alles was im Knabenalter stand, konnte man in vollkommener Nacktheit betrachten. »»Wer sind diese?«« fragte ich den Scheikh Hamed. »»Einige der jüngsten sind Söhne Rumanika's, andere sind junge Wanya-Ruanda,«« erwiderte er. Die nur mit Milchkost ernährten Knaben Rumanika's strotzten von Gesundheit. Ihre ölige Haut glänzte, wie wenn die darunterliegenden Fettgewebe in der Hitze schmölzen und ihre rundlichen Körper sahen so straff gespannt aus wie ein Trommelfell. Ihre Augen waren gross, voll frischer Lebenslust glänzend und strahlend, und doch auch sanft durch eine ausserordentliche Milde des Ausdrucks. Ein Bildhauer würde an jedem dieser königlichen Knaben ein schwarzes Modell für eine

Statue gehabt haben, welche mit dem classischen Antinous um den Vorrang streiten konnte[1])«.

Ich habe mich nicht enthalten können, diese ungemein liebliche Scene mitzutheilen. Stanley sagt, streng genommen, allerdings nicht, dass jene Negerknaben ausgesehen hätten wie der Antinous. Er behauptet bloss, sie könnten mit ihm um den Vorrang streiten. Dies aber hat doch wohl nur den Sinn, dass ihre ganze Form und ihr ganzes Behaben von derselben Art war wie das des Antinous. Man beachte es, wie Stanley den Blick beschreibt. Sofort wird man sich an gar viele Urtheile, welche über den Antinous gefällt worden sind, gemahnt fühlen, und zwar an Urtheile, in welchen die Jugendanmuth, das Sanfte und Zarte, die Milde und Güte, das Seelenvolle und Träumerische des Antinous-Antlitzes zu so überwiegender Geltung gelangt, dass daneben das Ernste, Nachdenkliche und Melancholische in ihm — denn so wurde anfänglich die Sache gedeutet — nur wie der Schatten in der Flamme erscheint.

Es erübrigt noch[2]), auf die Besprechung eines

---

[1]) Vgl. dazu auch einen Ausspruch Richard Förster's in: Die Grenzboten, Jahrg. 34. Leipzig 1875 (»Die bildende Kunst unter Hadrian«), 169, über den Antinous in Neapel, also über eine Statue, welche zu jenen gehört, die das Typische des Jünglings im Ausdruck sowohl als im Körperbau ungemein trefflich wiedergeben. Förster nennt sie »eine Statue voll schwellenden Lebens«.

[2]) In einer Anmerkung wenigstens mag auch dem Humor, dem unfreiwilligen, sein Recht eingeräumt werden.

E. Ribbach.

Geschichte der bildenden Künste mit besonderer Berücksichtigung der Hauptepochen derselben. Berlin 1884.

(253:) »Gleiche Ueberleitung zum Gebiete der Idealdarstellung gewährt die oft und abweichend wiederholte Darstellung des Antinoos, welche, auf dem Grunde des Porträts wurzelnd, sich von dem intensiven Gefühle

Werkes einzugehen, das, im Jahre 1884 erschienen, schon vermöge seines Umfanges eine oberste Stelle in der Antinous-Litteratur für sich in Anspruch nimmt. Wir haben es mit einem sogenannten »abschliessenden« Werke zu thun.

Lorents Henrik Segelcke Dietrichson
(geb. 1834).

Antinoos. Eine kunstarchäologische Untersuchung. Universitätsprogramm für das I. Semester 1884. Christiania 1884.

Ein tüchtiges, gründliches, gediegenes, ein umfassendes, ein sorgfältigstes — ein verfehltes Werk. All' dieser Fleiss, all' dieses Lesen, Excerpieren, Beschauen und Vergleichen, dieses jahrelange Reisen weit und breit, bis hin nach Antinoë, den Nil hinauf, all' diese Mühsal, welche nicht die Götter dem Verfasser aufgehalst haben, sondern er sich selber, dienen nur dem einen Zweck — eine »Rettung« zu schreiben, was ominöser klingt: eine Tugendrettung des Antinous. »Eine vollständige Widerlegung der abscheulichen Anschuldigung, die nun bald 1800 Jahre sich behauptet hat, wird natürlich nach so langer Zeit Niemandem

---

herben Verlustes den Nimbus einer über das Bildniss hinausgehenden Allgemeinheit umthun lässt; . . .«

Louis Ehlert.

Römische Tage. Berlin 1867.

(131:) »Das Antinousrelief [der Villa Albani] hat bei mir den Gedanken zum Abschluss gebracht, dass es einen eigenthümlichen Parallelismus zwischen dem Liebling Hadrians und dem heiligen Sebastian giebt. In beiden Figuren personificirt sich die jugendliche Schönheit einer reifen Jünglingsgestalt, dort antik und mit Beibehaltung der porträtartigen Individualisirung, hier christlich und die Pfeile des Märtyrerthums in der Brust.«

Ehlert spinnt den »Gedanken« noch weiter aus. Uns aber wird das Papier zu knapp. Hoffentlich geben die beiden Autoren noch Commentare zu ihren Werken heraus.

mehr möglich sein — sagt Dietrichson, 42 —; doch ist es ein Gebot der Gerechtigkeit, die Schuldgründe einer ernsten Kritik zu unterwerfen, und ich schmeichle mir mit der Hoffnung, dass es mir gelingen dürfte, die Anklage so weit zu entkräften, dass ein jeder, der das Bedürfniss dazu fühlt, ohne Kränkung seines historischen Gewissens, die Erlaubniss sich nehmen darf, das freifindende Urtheil über den Atinoos auszusprechen und so das sonst so ansprechende und lichte Bild desselben von dem anklebenden dunkeln Schatten zu befreien. Regte sich nicht diese Hoffnung in meinem Innern, so würde ich es kaum über mich gebracht haben, so lange bei diesem Punkte zu verweilen; ja ohne diese Hoffnung würde ich mich wohl überhaupt nicht auf diese ganze Arbeit eingelassen haben.« Dazu halte man die Stelle (50): »Dem übereinstimmenden Zeugniss der Kirchenväter lässt sich also in keiner Weise irgend welche juridische Beweiskraft in der uns beschäftigenden Angelegenheit beilegen, da die Kläger selbst in der Verurtheilung des Angeklagten so tief interessirt sind. Ihr Recht zum Zeugniss wider den Antinoos ist somit zu verwerfen.«

So viel ist richtig, ein objectives, wissenschaftliches Interesse in der Antinousfrage wird Niemand bei den Kirchenvätern voraus setzen. Aber ist Dietrichson's treibendes Motiv ein rein wissenschaftliches? Muss man nicht, vom Geiste der Wissenschaft beseelt, völlig vorurtheilslos an die Gegenstände herantreten und abwarten, was sie uns sagen werden?

Alles, was wir durch litterarische Ueberlieferung über Antinous wissen, darf freilich mit vollem Rechte als Klatsch bezeichnet werden. Indessen, kann nicht

selbst der Klatsch, dem Uebelwollen und der Bosheit entsprungen, der Wahrheit zuweilen näher kommen als die aus edelsten Motiven unternommene Vertheidigung?

In unserem Falle handelt es sich übrigens lediglich um die Antinous-Monumente. Wir wollen nur hören was einer von ihnen abliest. Und wir haben Urtheile vernommen von Männern, deren echte Wissenschaftlichkeit über jedes Lob und jeden Tadel erhaben ist und die gleichwohl, nur durch die Anschauung der Antinous-Bildnisse, zu Resultaten gelangten, die den Worten jener vielangeschuldigten heiligen Stimmen — mit denen sie übrigens nichts weiter zu thun haben und die sie in der Regel ignorieren — zum Verwechseln ähnlich sind.

Dietrichson's Hauptargument, der Ausgangspunkt seiner Untersuchung und das Ziel seiner Forschung sind nun freilich die Antinous-Monumente. Ihretwegen wird er zum Vertheidiger des Antinous. Er schaut die Statuen und die Büsten und sagt sich: wer so aussieht, an dem kann kein Makel kleben. Die Antinous-Bildnisse geben, nach seinem Dafürhalten, den skandallüsternen Geschichtsscriblern des Alterthums sowohl wie den »interessirten« heiligen Vätern Unrecht.

Aber, muss man denn in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in dieser heftigen, aufbrausenden, entrüsteten Weise für einen Antinous in die Schranken sprengen wie dies Dietrichson thut (vgl. besonders 38, 39, 55)? Genügt es nicht, einfach zu sagen, die Dinge lägen so oder so. Dietrichson macht Levezow den Vorwurf, »dass er die antike Litteratur nur dazu ausgenutzt habe, um ein widerwärtiges Bild des Antinous zu liefern« (6). Das hat Levezow allerdings

gethan, wie vor ihm schon Immanuel Weber (Antiquitates Antinoi. Ed. 2, 1707), ohne sich darum doch bei seiner Beurtheilung des Gemüthsausdruckes der Antinous-Bildnisse davon beeinflussen zu lassen. Mit viel grösserem Rechte wird man, in Vertretung des todten Levezow, Dietrichson den Vorwurf zurückgeben, er habe, als Partei, als Tugendanwalt, als einer, der Antinous zwar nicht gerade zum Gotte aber doch mindestens zum Heiligen erheben will, sich unbedachtsamer Weise in eine schwache Position begeben. Man wird sagen können, er habe, vor den Antinous-Bildnissen stehend, oft nicht nur ein, sondern beide Augen zugedrückt, bloss um gewisse Dinge nicht erblicken zu müssen, welche der Gegenpartei, der er nun einmal den Garaus zu machen beschlossen hat, Argumente zu liefern scheinen.

Wir bringen dies Alles vor nicht deshalb, weil wir die Ansichten, die Dietrichson über den Gemüthsausdruck des Antinous äussert, als irrige hinstellen wollen. Im Gegentheil, dieselben Ansichten trafen wir vordem schon vielfach bei anderen an und liessen sie gelten, wie überhaupt alle Ansichten, als relative Wahrheitsmomente. Aber dort nahmen wir sie jedesmal hin als unverfälschte Zeugnisse eines objectiven Schauens. Es lag keinerlei Grund vor, anders über sie zu denken. Und als solche uninteressierte Zeugnisse sind sie uns werthvoll und wollen wir sie bei unserer späteren Untersuchung des Problems, worin die Verschiedenheit der Urtheile über den Gemüthsausdruck des Antinous ihren Grund habe, gehörig berücksichtigen [1]).

[1]) Es ist in der Gelehrtenrepublik üblich, dass jede Wahrheit nach ihrem Finder getauft werde. Und das gilt nicht bloss von den grossen,

Die aus Dietrichson's Arbeit hierhergehörigen Stellen sind folgende:

(35:) »Was wir von Antinoos mit Sicherheit wissen, weil wir es an allen Bildsäulen mit eigenen Augen

---

weltbewegenden Entdeckungen, sondern auch von kleinen und unscheinbaren Dingen. Es ist zudem oft nothwendig, um klar zu sehen. In Dietrichson's Buch heisst es, 35, vom Antinous: es »war sein Körperbau insofern nicht ganz untadelhaft, als seine linke Schulter ein wenig höher war als die rechte«. Und 142: »Am deutlichsten zeigt sich derselbe [körperliche Fehler] an den ägyptisirenden Statuen mit ihren parallel herabhängenden Armen und der steifen, aufrechten Haltung, — ein vereinzeltes Mal mit der Variation, dass die rechte Schulter die höhere geworden ist (die Statue der Münchener Glyptothek).« Bei der eingehenden Besprechung dieser Statue, 253 f., wiederholt Dietrichson die Bemerkung. Unter der von ihm an dieser Stelle angeführten Litteratur erscheint auch Heinrich Brunn's Glyptothekkatalog. Schlägt man nun in diesem nach (Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München. 3. Aufl. München 1873, 25 f.), so findet man über die in Rede stehende Statue Folgendes gesagt: »Die bekannten Eigenthümlichkeiten des Antinous sowohl in den Zügen des Gesichts, als in der auffallend hoch entwickelten Brust und der etwas zu hoch stehenden rechten Schulter sind auch in der ägyptischen Auffassung unverkennbar bewahrt.« Hier wird also das Gegentheil behauptet, nämlich, dass die rechte Schulter immer die höher stehende sei. Ueberdies ist diese Brunn'sche Notiz, so viel mir bekannt, die erste in der ganzen Antinous-Litteratur, wo von einem Höherstehen der einen Schulter gesprochen wird. Ich kann mir recht wohl denken, Dietrichson sei auf diesen Schönheitsfehler des Antinous überhaupt erst durch den Brunn'schen Katalog aufmerksam geworden und habe hinterher gemerkt, dass Brunn sich im Irrthum befinde. Aber dann hätte er diesen ausdrücklich widerlegen sollen. Jetzt steht Beobachtung der Beobachtung gegenüber, und wo steckt die Wahrheit? Wer sich die bedeutenderen Antinous-Monumente darauf hin ansieht, wird zugeben müssen, dass es gar nicht so einfach sei, über diesen Punkt ins Reine zu gelangen. Das Beste indessen kommt noch! In der fünften Auflage seines Katalogs (1887) führt Brunn bei der Beschreibung des ägyptischen Antinous unter der benützten Litteratur seinerseits nun wieder an »Dietrichson, Antinous S. 253« und — druckt den Text der dritten Auflage des Katalogs unverändert ab. Warum citieren die Herren einander doch, wenn sie einander nicht lesen wollen? — Noch Eines. Wenn Dietrichson das Eigenartigste aus Emil Braun's Gedanken über den Antinous herausgreift und mit dessen Schlagworten in seine Prosa verflicht (167), so hätte sich's wohl geziemt, Braun's Namen zu erwähnen.

sehen können, . . . das ist dies eine, dass er sich zu einem Jüngling von ganz ungewöhnlicher Schönheit entfaltet hat und, wie seine Gesichtszüge es uns zeigen, mit einem träumerischen Gemüth begabt gewesen ist, in welchem Phantasie und Gefühl die überwiegende Herrschaft führten.«

(57:) ». . . seine tiefen Träumeraugen . . .«

(140 f., als gemeinsame Züge der Antinousbüsten führt Dietrichson diese mit an:) »Gehen wir von der Partie über den Augen aus, so finden wir . . . den bezeichnenden Zug, dass die Augenbrauen . . . beim Antinoosauge grader und flacher verlaufen, so dass sie einen tiefen Schatten über das Augenlager werfen. Schon diese dunkle Schattenlinie der niedrigliegenden Brauen über dem Auge trägt in hohem Grade dazu bei, dem Antinooskopfe jenen nach innen schauenden, in sich versunkenen, melancholischen Charakter aufzuprägen, der ihn so bedeutsam auszeichnet . . . In hohem Grad wird jener düstere Ausdruck, der über den Antinooskopf ausgegossen ist, vermehrt und verstärkt durch das gleichmässig über die Stirn herabgestrichene Haar . . . Der gleiche Schatten nämlich, den die niedrigliegenden Brauen über das Auge werfen, wiederholt sich, nur bedeutsam verstärkt, in dem Schatten, den das Haar über die Stirn verbreitet. Der einmal angeschlagene Accord tönt hier mit verdoppelter Tonfülle uns entgegen. . . . Die eigenthümlich kurze, bogige, fast weichlich volle Oberlippe, die ein ebenso individuell Antinoischer Zug ist, wie jener düstere Ausdruck des Blickes.«

(149 f.:) »Um diesen Ausdruck des tiefen, nicht bloss acuten, sondern habituellen Seelenschmer-

zes zu Stande zu bringen, wirken sämmtliche, zuvor aufgezählte, auf den Ausdruck influirende Eigenthümlichkeiten des Antinousbildes zusammen: die niedrige Stirn, das wie düstere Todesträume die Stirn beschattende Haar, die tiefgelagerten Brauen, die das Auge umdunkeln, und vor Allem der starke Gegensatz zwischen diesem Allem und der frischen Jugendblüthe und der frohen Lebenslust, die in der unteren Hälfte des Gesichtes mit seinem üppig geformten Mund und vollen Kinne sich abspiegeln. Diese Gegensätze sammeln sich zu einer einheitlichen Wirkung: der düstere Ernst des Auges und der Stirn brütet wie ein finsterer Nachthimmel über der hellen Frische der Mund- und Kinnpartie [1]), und das Gesicht spiegelt in diesem Zwiespalt zwischen seiner oberen und unteren Hälfte nicht allein die schmerzzerrissene Stimmung der Seele ab, sondern auch das dunkle Geschick, das aus solchem Gemüthe entsprungen: Schmerz und Lebensgenuss, Dunkel und Licht, Tod und Jugend begegnen sich in diesen Zügen und prägen ihnen jenen unendlich ergreifenden Ausdruck auf, welchen wir am besten bezeichnen, wenn wir sagen, dass mit dem Antinooskopf die Melancholie ihren Einzug in die antike Kunst gehalten hat ... Hier liegt dieser Schmerz über den Untergang der Schönheit, über die kurze Lebensfrist der Jugend und ihr Erliegen unter der Todesmacht ergreifend ausgesprochen in dem plastischen Ausdruck

[1]) Vgl. Ad. Stahr, Torso. II, 390: »Der düstere Ernst der oberen Gesichtstheile, welcher durch das tief in die Stirn gezogene Haar und die ernstgeschwungenen Brauen hervorgebracht wird, lastet wie eine dunkle Wolke über dem Sonnenschein der unteren Züge des Antlitzes.« Das anschauliche Gleichniss Stahr's sucht der Nachahmer zu überbieten, er übertreibt und — verdirbt es.

der Gestalt, der uns anmuthet wie ein Klagelied über das schonunglose Eingreifen des Todes in die kurze Blüthe des Lebens. Dieser Antinoos fühlt selbst das Nagen des Todeswurmes an seiner Jugend und Schönheit. Kein Romantiker braucht es hier erst hineinzutragen.«

Dietrichson hält dafür, dass sich Antinous freiwillig für seinen kaiserlichen Freund geopfert habe, und schliesst damit: »Antinoos ist der Reflex, den das erwachende Christenthum über die dahinsterbende Antike zurückwirft.«

Eine ursprüngliche Beobachtung über den Ausdruck im Antlitz des Antinous findet sich demnach in dem viertehalbhundert Seiten starken Octavband Dietrichson's nicht. Er folgt einer bestimmten Gruppe von Beurtheilern, der Weltschmerzler-Gruppe, namentlich aber, und zwar im Gesammtcharakter seiner Auffassung aller Antinousfragen, Adolf Stahr. Die übrigen Stimmen übergeht er mit Stillschweigen, sie existieren einfach nicht für ihn. Auch von dieser Seite betrachtet erweist sich sein Buch nichts weniger als vom reinen wissenschaftlichen Geiste inspiriert. Für unsere Untersuchung besitzt Dietrichson bloss die Bedeutung eines Nachzüglers, der in seinen Anschauungen um dreissig Jahre — um eine Generation — hinter der Zeit zurückgeblieben ist.

Die Antinous-Litteratur — so weit sie sich nämlich auf den Gemüthsausdruck der Antinous-Bildwerke bezieht — liegt nunmehr zu bequemer Uebersicht säuberlich herauspräpariert und, wie wir zu hoffen wagen, in ziemlicher Vollständigkeit vor uns. Wir hatten fast ein rundes halbes Hundert Stimmen anzuführen. End-

lich haben wir die Arme frei. Es war unbedingt nöthig, die Ansichten der Schriftsteller ipsissimis verbis vorzubringen, einerseits um allen Einreden zuvorzukommen, andererseits um eine genaue Sonderung unter ihnen vorzunehmen. Denn, es musste festgestellt werden, wer aus eigenen Mitteln geurtheilt habe, wer nicht.

Wir erbrachten den Beweis für die am Eingange unserer Schrift aufgestellte Behauptung. Dieser aus Stein gemeisselte Antinous mit seinem im Laufe der Jahre gleichwohl so geisterhaft beweglichen, wechselnden Gesichtsausdruck erscheint uns recht als das Chamäleon der antiken Kunst. Fast jeder der Autoren, die über den Gemüthsausdruck im Antlitz des Antinous geschrieben haben, ist anderer Meinung. Der eine spricht von Unschuld, der andere von Wollust, von Naivetät der eine, von Koketterie und bewusster Scham der andere, dieser von Leidenschaftslosigkeit, jener von Wildheit. Sanftmuth und Milde erblickt der eine in seinen Zügen, etwas Kühnes, Rohes, Stolz, Bosheit, ja Grausamkeit der andere. Süsses Behagen findet man ausgeprägt auf seinem Gesicht, stille Gemüthsruhe, Träumerei, Entzücken und Liebeswonne, dann wieder etwas Ernsthaftes, Nachdenkliches, eine leise Melancholie, einen Zug von Schwermuth, tiefe Traurigkeit, ziellose Sehnsucht, schmerzliche Resignation, etwas Düsteres, Todesstarres, eine Hoffnungslosigkeit, innere Zerrissenheit, Lebensüberdruss, die wirkliche Verzweiflung, den Weltschmerz, Entsagung und Abtödtung, düsteren Fanatismus.

Man drehe und wende die Sache, wie man will, es ist eine baare Unmöglichkeit, diese Aussprüche zusammenzureimen. Entweder also es muss eine in der Be-

schaffenheit der antiken Plastik gegründete Erklärung geben, nach welcher eine derartige Verschiedenheit der Auffassung möglich ist; oder aber man fühlt sich, angesichts so divergierender Urtheile hervorragender Männer, zu dem Ausrufe genöthigt: difficile est satiram non scribere. Ein Drittes nämlich giebt es nicht.

Man wende nicht ein, es seien eben verschiedene Einzeldarstellungen des Antinous, auf welche sich die Urtheile bezögen. Denn, es ist in der Regel von den typischen, den allen oder doch meisten Antinous-Bildnissen gemeinsamen Zügen die Rede, oder es wird in der That sogar über die selben Einzeldarstellungen geurtheilt. Bedeutsam heraus aus der Reihe tritt bloss die capitolinische Statue und nimmt eine gewisse Sonderstellung ein [1]). Die Beobachter aber geben es stets genau an, worüber sie urtheilen und worauf sie ihr Urtheil bezogen zu sehen wünschten. Wer die voraufgegangenen Blätter aufmerksam durchgelesen hat, wird finden, dass er von den Autoren nie in Zweifel darüber gelassen worden ist. Und wer sind diese Beobachter? Nicht Leute, die leichthin und unüberlegt flüchtige Worte sprechen. Nein, Leuchten und Zierden der Wissenschaft sind darunter, Männer von hervorragendem Gelehrtenrange. Und auch diejenigen, welche auf eines dieser Prädikate keinen Anspruch erheben werden, haben sich auf die eine oder andere Weise ausgezeichnet auf geistigem Gebiete und ihren Namen zu Ehren gebracht.

Das Wichtigste jedoch muss noch gesagt werden.

---

[1]) Dass diese Statue thatsächlich den Antinous darstelle, wird, nach so vielen Irrwegen der Meinungen, heute doch wieder angenommen. Vgl. besonders Farenheid in: Archäologische Zeitung, XVI, 138*.

Es handelt sich in unserem Falle nicht um Geschmacksurtheile. Läge hier bloss eine Verschiedenheit vor in Bezug auf Ansichten über den Kunstwerth der Antinous-Monumente, so hätten wir nicht den kleinen Finger gerührt, uns in die Sache einzumischen. Es ist ja sonnenklar, dass mit dem Fortschreiten der Wissenschaft, mit dem Ausbau einer grossen historischen Disciplin, der Massstab auch für das Einzelne in ihrem Bereiche sich beständig verschiebt. Wenn, beispielsweise, Winckelmann den Mondragone-Kopf »die Ehre und die Krone der Kunst« nennt und J. Overbeck eben diesem Kopfe allen eigentlichen höheren Kunstwerth abspricht, so wird sich Niemand über diese Verschiedenheit der Urtheile verwundern. Es liegt ein Jahrhundert zwischen beiden. Unschätzbare Entdeckungen sind gemacht worden, unser Begriff von wahrer Griechenkunst — für Winckelmann immer noch ein nur geahntes, nicht geschautes Land — hat durch sie lebendige Bereicherung erfahren. Der Apoll ist entthront worden. Und er war doch einer von den echten Göttern. Da ist es denn von selbst verständlich, dass der Hadrianische Pseudo-Gott erst recht vom Piedestal herabsteigen musste. Das selbe Götterbild, vor welchem ein Zeitalter anbetend in die Kniee sank, lässt eine andere Generation kalt; nichts ist dem Wechsel mehr unterworfen als das, was wir das Schöne nennen: jedes Jahrhundert hat dafür einen andern Geschmack auf der Zunge, jedes Volk, ja, jedes Individuum.

Es giebt aber im Antlitz der Götter wie der Menschen ein anderes Etwas, das, unabhängig und unberührt von dieser veränderlichen Sinnesrichtung des Wohlgefallens, in jedem Beschauer, lebe er nun heute

oder habe er vor Jahrtausenden gelebt, sei er ein Repräsentant eines höchststehenden Kulturvolkes oder ein Wilder auf unterster Stufe der Barbarei — mit Nothwendigkeit denselben Eindruck hervorbringt. Das ist das Psychische im Antlitz, der Ausdruck der Gemüthsbewegungen. Selbst das Thier erkennt es wohl und scharf im Antlitz des Menschen. Es ist diejenige Sprache, die, mehr noch als die Geberdensprache, welche ja eines gewissen conventionellen Beisatzes nicht entrathen kann, überall und zu allen Zeiten unmittelbar verstanden wird. Die Freude, die Trauer, der Zorn, der Hass, die Verachtung, die Liebe, die Sympathie, alle die hundert Regungen der Seele, in allen Stärkegraden und Mischungen, brechen mit der Allgewalt der Natur hervor auf jedem Antlitz — und auch die Verstellung oder die Beherrschung, die jenen eine Maske überwerfen will. Wohlgemerkt: wir sprechen von dem körperlichen Ausdruck der seelischen Erregungen, also von der aus dem Antlitz des Menschen herauslesbaren Psychologie. Etwas anderes ist die Physiognomik, von welcher Darwin sagt[1]), sie sei »das Erkennen des Charakters aus dem Studium der beständigen Form der Gesichtszüge«. Wie wir uns von allen Kunsturtheilen ferne gehalten haben, so wollen wir auch darauf bedacht sein, mit der Physiognomik nicht in Berührung zu gerathen.

Die von uns constatierte Verschiedenheit der Urtheile über den Antinous bezieht sich aber in erster Linie auf das psychologische Element und nur nebenbei

---

[1]) Gesammelte Werke. Uebersetzt von J. V. Carus. Bd. VII: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen. Stuttgart 1877. 1.

zuweilen auf das physiognomische. Und da stehen wir denn vor dem Räthsel: wie ist es möglich, dass über den typischen Gesichtsausdruck der Antinous-Bildnisse eine solche Meinungsverschiedenheit statt haben konnte? Wie kann eine Verschiedenheit der Ansicht über etwas hervortreten, das, seiner Natur nach, nur ein Urtheil zulässt und, auf Gelehrte wie Ungelehrte, unfehlbar einen und denselben zwingenden Eindruck ausüben muss.

Um jedem möglicher Weise auftauchenden Einwand von vorne herein entgegenzutreten, will ich auch das erwähnen, es könne Jemand auf den Gedanken gerathen, die Sache lasse sich vielleicht daraus erklären, dass die einzelnen Beobachter beeinflusst gewesen sein möchten von den widersprechenden Gerüchten, die über Antinous' Schicksal und Tod uns überliefert worden sind. Dieser Einwand ist hinfällig ganz und gar, was leicht nachgewiesen werden kann. Zunächst: was von jenen Gerüchten existiert, lag der Winckelmann'schen Zeit so gut vor wie der unsrigen: es hat kein Buchstabe davon gefehlt und es ist keiner hinzugekommen. So viel ich bemerke, ist nicht ein einziger unter allen angeführten und nichtangeführten neueren Schriftstellern, selbst Dietrichson mit eingeschlossen, der von jenen Gerüchten in anderer Weise Notiz genommen hätte als eben von vagen Gerüchten. Jeglicher lässt die Frage offen, ob Antinous durch Zufall im Nil ertrunken sei, ob als Selbstmörder, ob als freiwilliges oder unfreiwilliges Opfer für seinen kaiserlichen Freund. Man hat die Auswahl. Und wenn man nun eines jener Gerüchte besonders bevorzugt, so geschieht es nicht, um mit seiner Beihülfe etwas in die Antinous-Bildnisse gewaltsam hinein zu interpretieren, sondern man wählt

jenes einzelne Gerücht aus, weil man eben findet, dass es am meisten in Einklang zu bringen sei mit dem Eindruck, den man von den Bildnissen her empfangen hat. Also: weil man einen bestimmten Ausdruck in den Bildnissen gefunden hat, bevorzugt man ein bestimmtes Gerücht über Antinous' Tod. Das Gegentheil vorauszusetzen hiesse denn doch eine gar unwürdige Meinung von der Persönlichkeit der Männer zu verrathen, mit deren Urtheilen wir uns in der vorliegenden Schrift befassen.

Unter einem bestimmenden Einfluss stehen diese Männer allerdings! — und damit treten wir an unsere Erklärung des Problems heran —, unter einem gewaltigsten Einfluss, dem Einflusse der Zeit. Jener Zeit, in welcher sie geboren worden sind, in welcher sie emporwuchsen und heranreiften, welche ihren Geist von allen Seiten umgab wie die Luft ihren Körper, welcher sie angehörten, wie der Reisende dem Schiffe, das ihn ins Uferlose hinausführt. Jeder wird von ihr zu dem gemacht, der er ist, und jeder hilft mit daran, das Ding zu machen, das wir die Zeit heissen.

Du Thor, wird man mir entgegenhalten, auf der dritten Seite widersprichst du dir schon! Wir hörten doch soeben erst — und stimmten dir darin völlig bei —, dass die Erkenntniss der Gemüthsbewegungen, so weit sie im Antlitz des Menschen Ausdruck finden, über jeden Zeiteinfluss erhaben ist. Das Weinen, das Lachen, die Regung der Sympathie, des Hasses, mit einem Worte, der körperliche Ausdruck aller unserer Gemüthsbewegungen ist eins mit unserem menschlichen Organismus und, wie dieser, immer und überall derselbe. Und nun kommst du mit der Zeit und willst

aus der verschiedenen Bildung des Beobachters die Verschiedenheit seines Urtheils auch über diese Sache ableiten. Halte dich doch lieber an das Object, an den Antinous!

Nun, verehrter Leser, das versteht sich von selbst, dass wir uns an den zu halten haben! Es fragt sich nur, wie? Sollen wir in die Museen eilen oder wenigstens brauchbare Photographien[1]) herbeischaffen und uns mit allem grimmigen Ernste, zu dem uns das ganze Hin und Her schon aufgereizt hat, ab ovo in das Studium der Antinous-Bildnisse versenken? Was kümmern uns schliesslich alle Meinungen, rührten sie auch her von wem immer: besitzen wir doch selbst gesunde Augen, und mehr bedarf's ja dazu nicht, um den Gemüthsausdruck von einem Antlitz — dem Spiegel der Seele — abzulesen. Und dann wollen wir ja sehen, wer von jenen Meinenden das Richtige getroffen hat, wer nicht: damit aber sind wir das ganze »Problem« los.

Los sind wir es dann, gewiss: aber wir haben es nicht gelöst. Denn ein Problem ist es und wird es bleiben. Alle jene Urtheilenden vor uns haben es nämlich geradeso gemacht, wie wir es da thun wollten:

---

[1]) Nicht zu diesen zählen wollen wir Nr. 70 der, übrigens unvergleichlich glanzvollen, Bruckmann'schen »Denkmäler«. Die hier gebotene Abbildung des Antinous-Mondragone wird von Niemandem »die Ehre« der reproducierenden Kunst genannt werden, um von der »Krone« ganz zu schweigen. Alle Verhältnisse des Kopfes erscheinen verschoben, die Epidermis erinnert an eine Mondkarte, aus dem Antlitz ist jeder Ausdruck verschwunden. Es ist das ja recht bedauerlich, da die immerhin bewundernswerthe Höhe, auf welcher sich die Antike noch zur Zeit Hadrians zu halten wusste, in dem wohl auf lange hinaus massgebend bleibenden Prachtwerk nicht zu ihrem Rechte gelangt, und so der landläufigen Unterschätzung, unbeabsichtigt gewiss, aber mit sicherer Wirkung, in die Hände gearbeitet wird.

sie haben den Antinous-Bildnissen gegenüber gestanden und ihre Augen offen gehalten. Und was sie erblickt haben, das theilen sie uns ehrlich und schlicht mit, ohne Nebengedanken und ohne viel auf einander hinzuhorchen.

Wir wissen uns aber von der Ueberhebung frei, jene Männer, oder auch nur einen Theil von ihnen, als mangelhafte Beobachter zu bezeichnen. Die Verschiedenheit der Urtheile besteht und erheischt eine Erklärung, die nichts zu thun haben wird mit einer Verdächtigung oder Geringschätzung der Urtheilenden.

Vielleicht verhilft uns ein Satz Charles Darwin's auf die richtige Fährte. Am angegebenen Orte, 13, spricht er von den Objecten, an denen er seine Beobachtungen über den Ausdruck der Gemüthsbewegungen angestellt hat. »Viertens — sagt er — habe ich auch gehofft, von den grossen Meistern der Malerei und Bildhauerkunst, welche so aufmerksame Beobachter sind, eine grosse Hülfe zu erhalten. Ich habe daher Photographien und Kupferstiche vieler allgemein bekannter Kunstwerke genau betrachtet, habe aber mit wenig Ausnahmen dadurch keinen Vortheil erlangt. Der Grund hiervon ist ohne Zweifel der, dass bei Werken der Kunst die Schönheit das hauptsächlichste, oberste Ziel ist; und stark contrahirte Gesichtsmuskeln zerstören die Schönheit. Die der Composition zum Ausgangspunkte dienende Geschichte wird meistens durch geschickt angebrachte Nebendinge mit wunderbarer Kraft zur Darstellung und zum Ausdruck gebracht.«

Es ist dies einer der merkwürdigsten Sätze, auf die man stossen kann. In der deutschen Uebersetzung wird dazu auch Lessing's Laokoon citiert. Darwin's

Gedanke berührt sich aber doch nur recht äusserlich mit jenem deutschen Canon des achtzehnten Jahrhunderts, auf den freilich heutzutage kein ausübender Künstler mehr schwören will.

Das Ungeheuerliche der Darwin'schen Behauptung liegt darin, dass sie besagt, die bildende Kunst — Malerei und Plastik — könne uns den Eindruck einer bestimmten Sache voll vermitteln, ohne doch die Sache selbst uns vor die Augen zu bringen. Der Künstler biete uns ein Surrogat für die Sache. Wir können den Gedanken auch so formulieren: der Künstler lege uns gleichsam eine mathematische Gleichung vor, in welcher ein Glied fehlt, das offen gelassene x; seine Kunst bestünde nun aber eben darin, uns die ganze Formel in so geschickter Weise vor die Augen zu bringen, dass wir den Werth des x sofort erkennen, ohne dass er doch die Zahl, die es repräsentiert, hinzuschreiben brauchte. Nur dies kann Darwin meinen mit dem letzten Ausspruch.

Ich fürchte jedoch, wir kommen mit der »Geschichte«, die »der Composition zum Ausgangspunkte« dient, nicht weit.

Denken wir uns den Fall, ein Künstler stelle bloss die Büste oder das Brustbild eines Menschen dar, ohne irgend den geringsten äusserlichen Hinweis darauf, wer jener Mensch sei. Er bilde oder male ihn unbekleidet, ohne Staffage. Und diesen Menschen, dessen Antlitz uns zugekehrt ist, das wir allein erblicken nebst der nackten Brust, stelle er uns dar bewegt von der tiefsten Erschütterung des Gemüthes. Es sei ein Mensch, der, vom qualvollsten Seelenschmerz gefoltert, im Begriffe steht, seinem Dasein ein gewaltsames Ende zu

bereiten, den Tod suchend und vor dem Tode zurückschaudernd. Ich überlasse es Jedem, es sich auszumalen, wie ein solches Gesicht in Wahrheit aussieht.

Wollte man nun Darwin wörtlich verstehen, so würde aus seiner Aeusserung folgen, der angeführte Fall könne, in der angegebenen Weise ausgeführt, kein Gegenstand künstlerischer Darstellung sein. Denn, der Künstler wäre hier gezwungen, der Natur so nahe als möglich zu kommen, also »stark contrahirte Gesichtsmuskeln« getreu nachzubilden, wodurch er wohl einem Forscher, dem bestimmte wissenschaftliche Zwecke vorschweben, also einem Manne wie Darwin, Genüge thäte, nicht aber einem ästhetisch gestimmten Beschauer, der Kunstgenuss erwartet.

Dies ist aber Darwin's Meinung nicht. Dagegen spricht auch die Kunstübung von Jahrtausenden, die Gegenstände dieser und verwandter Art nie gemieden hat. Ja, man muss im Gegentheil sagen, die Darstellung des körperlichen Ausdrucks der Seelenerregungen jeder Art und um ihrer selbst willen ist recht eigentlich das Lebenselement der bildenden Kunst.

Wir wollen hier die Frage nicht berühren, ob es in Wahrheit dem Wesen der Kunst entgegen ist, »stark contrahirte Gesichtsmuskeln« darzustellen. Imgleichen, nicht ergründen, ob »bei Werken der Kunst die Schönheit das hauptsächlichste, oberste Ziel ist«. Wir reichen für unsere Zwecke vollkommen aus mit der Bemerkung, dass die antike Plastik allerdings von diesen beiden Principien beherrscht erscheint.

Und doch gilt auch von ihr der Satz, der körperliche Ausdruck der Seelenzustände, in ihrer Universalität, sei ihr Lebenselement.

Holen wir unseren extremen Fall noch einmal hervor. Denken wir uns, ein antiker Künstler habe vor einer ähnlichen Aufgabe gestanden. Wir sagten, Darwin könne unmöglich gemeint haben, dass dem Künstler die Darstellung eines solchen Gegenstandes überhaupt und von vorne herein verwehrt gewesen sei. Der Künstler durfte jedoch — und zwar auch nach Darwin's Meinung — gegen die obersten Satzungen der Kunstpflege, gegen die Schönheit nicht verstossen, es durfte keine »stark contrahirten Gesichtsmuskeln« darstellen. Nun wohl! Was sollte denn dieser Künstler thun! Einerseits nichts gegen die Schönheit unternehmen, andererseits etwas darstellen, was sich nur durch »stark contrahirte Gesichtsmuskeln« veranschaulichen lässt. —

Ja, die antike Plastik hat es verstanden, den körperlichen Ausdruck jeder Gemüthsbewegung darzustellen, ohne »stark contrahirte Gesichtsmuskeln« anzubringen; sie hat das scheinbar Unmögliche geleistet. Es ist ihr höchster Triumph! Und dicht daneben, durch jenen bedingt, liegt ihre grösste Schwäche.

Wenn man der Darwin'schen Aeusserung den Sinn unterlegen darf, dass es der Kunst, aus schöpferischer Selbstherrlichkeit, gelingen mag, auch an die Stelle der »stark contrahirten Muskeln« selbst dort, wo es gänzlich an den aushelfenden »Nebendingen« fehlt, ein Surrogat zu setzen, das zur Hervorbringung des beabsichtigten Eindrucks auf uns dasselbe leistet wie jene: so wird man der antiken Plastik den Ruhm einräumen müssen, dass sie dieser Anforderung in höchster Weise entsprochen habe.

An die Stelle der Sache — und Sache bleibt

Sache, denn an der Wirklichkeit lässt sich nicht drehen noch deuteln! — setzt sie den Schein der Sache. Aber, wie sie diesen Schein zu wege bringt, das ist ihr grosses Geheimniss. Dies Geheimniss ist geheim wie es das Sonnenlicht ist, in dem wir alle athmen und leben, wie jede produktive Kraft, die zur Erkenntniss antreibt und die selbst doch nie alle Schleier, welche sie umhüllen, vor uns fallen lässt [1]).

Das Entsetzlichste, das Furchtbarste weiss sie zu verkörpern, das Antlitz der Meduse — und es ist als ob über allem Grauen des Menschendaseins die Sonne aufginge in purpur-düsterer Herrlichkeit, dass uns ein Entzücken erfasst und ein Gefühl, das über alle Beschreibung ist.

»Mephisto, siehst du dort
Ein blasses schönes Kind allein und ferne stehn?
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschlossnen Füssen zu gehn.
Ich muss bekennen, dass mir däucht,
Dass sie dem guten Gretchen gleicht.
Mephistopheles: Lass das nur stehn! Dabei wird's Niemand wohl.
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.

---

[1]) Von welcher Art man sich dieses Surrogat allenfalls zu denken habe, das vermag uns eine gelegentliche Einzelbeobachtung Heinrich Brunn's zu zeigen (Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen, Bd. V, S. 267). »In der Marmorplastik der griechischen Kunst — dies sind seine Worte — bis tief hinein in die Zeit der Diadochen werden wir nie ein Auge finden, dessen Augapfel eine der Wirklichkeit entsprechende Rundung zeigte. Immer ist derselbe mindestens etwas abgeplattet, um durch die der Pupille entsprechende Fläche dem Blicke eine bestimmte Richtung zu geben, oder er ist überhaupt in seinen Formen umgebildet, also eigentlich unnatürlich, um in Verbindung mit den Augenlidern und der übrigen Umgebung einen bestimmten geistigen Ausdruck zu erzielen, wie er in der Wirklichkeit nur durch die Verbindung von Form, Farbe und Lichtglanz erzeugt wird.« Freilich ist mit solchen Allgemeinheiten allein nicht viel erreicht. Den genauen Nachweis in jedem speciellen Falle aber halte ich wirklich für nicht ausführbar.

Ihm zu begegnen ist nicht gut;
Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt;
Von der Meduse hast du ja gehört.

Faust: Fürwahr, es sind die Augen eines Todten,
Die eine liebende Hand nicht schloss.
Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten,
Das ist der süsse Leib, den ich genoss.

Mephistopheles: Das ist die Zauberei, du leicht verführter Thor!
Denn Jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.

Faust: Welch eine Wonne, welch ein Leiden!
Ich« —

Aus dem Tone kühler Erörterung sind wir in den Taumel gerathen. Lenken wir wieder zur Besonnenheit zurück.

Die Wirklichkeit, die Wahrheit der Wirklichkeit, lässt sich durch nichts ersetzen, durch nichts ganz ersetzen. Wer, von ihr sich entfernend, das Unbetretene aufsucht, läuft Gefahr, die schlichte Sicherheit einzubüssen. Wie die antike Plastik in Bezug auf die Wiedergabe der unveränderlichen Formen des menschlichen Antlitzes, an der Wirklichkeit gemessen, unwahr ist, unwahr bis zum Unmöglichen [1]), so ist sie es auch —

---

[1]) Höchst lehrreich in dieser Hinsicht habe ich gefunden einen Aufsatz des Wiener Physiologen S. Stricker über »Die Götterstirne« (Sep.-Abdr. aus Nr. 7612 der Neuen freien Presse). Von der Stirne des Zeus Otricoli — wie Stricker annimmt: einer Phidias'schen Erfindung — und der Nachahmung dieser Erfindung beim Hermes des Praxiteles ist die Rede. »Die Götterstirne zeigt uns eine Vorwölbung, wie ich sie an menschlichen Köpfen niemals gesehen habe. Es ist da ein abgerundeter Vorbau vorhanden, welcher nach der Höhenrichtung von der Nasenwurzel bis unter die behaarte Kopfhaut zu reichen scheint, der Quere nach mehr als die Hälfte der Stirne einnimmt und zu beiden Seiten durch je eine senkrecht aufsteigende Vertiefung abgegrenzt ist . . . Man muss hier zunächst dem Gedanken Raum geben, dass die Zeusstirne, wenngleich sie von den Stirnen der heutigen Generation abweicht, vielleicht zu Phidias' Zeiten dennoch lebenden Typen entsprochen haben mag. Soweit meine embryologischen Kenntnisse reichen, muss ich aber eine solche Annahme ausschliessen . . .

wieder an der Wirklichkeit gemessen — in Bezug auf den körperlichen Ausdruck der Gemüthsbewegungen, soweit sich diese im Antlitz bemerkbar machen. Ein solches Geschlecht, wie wir es hier in Marmor verkör-

---

Stirnformationen, welche beim erwachsenen Menschen irgend einmal in den Rahmen der Norm gehört haben, müssten an den Embryonen unserer Zeit immer noch kenntlich sein, was aber für die Formation der Zeusstirne thatsächlich nicht zutrifft. Noch eine Möglichkeit war nun in Betracht zu ziehen. Die Natur verheimlicht uns manche Bildung am Embryo, insoferne wir diese ob ihrer Kleinheit nicht beachten, und enthüllt sie dem pathologischen Anatomen. Es giebt nämlich gewisse embryonale Formen, welche bei der normalen Entwicklung wieder schwinden, in gewissen krankhaften Fällen aber stationär bleiben, heranwachsen und als monströse Gestaltungen zur Welt kommen. Vielleicht hat Phidias solche Monstra gesehen. Ich rief nun meinen Collegen Kundrart zum Consilium, da er in dieser Richtung specielle Forschungen angestellt hat. Aber auch der Consiliarius musste bekennen, dass er Formationen, wie wir sie an der Zeusstirne wahrnehmen, weder an krankhaft verbildeten noch an monströsen Schädeln gefunden habe. Es ist also demgemäss nicht wahrscheinlich, dass zu irgend einer Zeit Menschen mit solchen Zeusstirnen gelebt haben.« Stricker irrt nur, wenn er meint, seine Beobachtung betreffe einen Fall ohne Gleichen. Hören wir einen Anatomen von Fach! »Die Griechen — sagt W. Henke, Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike, 1871, S. 11 — stellen dies [die Starrheit der Knochen] nicht immer ganz genau so dar. Zwar lassen sie natürlich die Glieder sich auch nicht biegen, wie wenn sie von Wachs wären, sondern unterscheiden deutlich die geraden Stücke der Arme und Beine von den Knickungen der Ellbogen und Kniee. Sie nehmen es aber damit doch nicht scharf. Sie steigern oder mildern, wie wir es nennen wollen, d. h. sie verbreiten etwas die Wirkung der Bewegung auch über die bestimmten Punkte der Gelenke hinaus, als wenn doch auch die Knochen ein wenig weich wären und dem Zuge der Muskeln, die an einem Gliede biegen, etwas nachgeben könnten. Dies kann unmöglich nur ein gelegentliches kleines Versehen der Technik sein; denn es ist bei den vorzüglichsten Werken an Stellen zu sehen, wo es ein Anfänger hätte vermeiden können, wie z. B. an mehreren Köpfen aus der berühmten Statuenreihe der Niobiden sogar das Gesicht etwas nach der Seite hin verbogen ist, wohin es sich wendet, . . .« — Die Naturwidrigkeit steckt der antiken Plastik im Blute. Auf eine systematische Bearbeitung dieses Gegenstandes kann ich nicht verweisen. Die Schriften aller bedeutenderen Forscher aber enthalten eine Fülle von überraschenden Einzelbemerkungen. Dreierlei ist hierbei zu unterscheiden: a) Naturwidrigkeit aus primitiver Unbeholfenheit in den Anfängen der Kunst und theilweises

pert schauen, hat nie gelebt: es ist eine Welt für sich. Und gewissermassen, mit Steigerung jenes Mephistophelischen Wortes, dürfen wir die ganze antike Plastik als das »Idol« in der Reihe der Künste bezeichnen. Es ist »leblos«, es steht über dem Leben, entrückt der Enge und Kleinheit des Menschendaseins. Aber der Samen des Lebens ist über ihm ausgestreut und harrt nur des Auges, das seinen Strahl auf ihn entsende. Dann beginnt es zu keimen, dann regt sich's, Blut kommt in die Adern und eine Seele tritt in's Antlitz.

In viel grossartigerer Weise appelliert die antike Plastik an die productive Phantasie des Beschauers, als man dies gemeiniglich anzunehmen geneigt ist. Und sie muss es. Die Wirklichkeit, das Leben, wendet sich zunächst nur an den Verstand. Und ein intelligenter Hund kann unter Umständen schon ein ganz tüchtiger praktischer Psychologe sein. Da ist alles fest und bestimmt, und wer die Sachen um sich herum nicht für das erkennt, was sie sind, der besitzt eben von der genannten Gottesgabe nicht allzu viel. Und die Natur macht's uns und sich so leicht, denn sie braucht nicht schön zu sein.

Die antike Plastik aber wendet sich an die Phantasie. Sie ist wie eine Aufforderung, die uns den halben Weg entgegen kommt. Die Hälfte der Arbeit wälzt der Künstler auf unsere Schultern und wir leisten sie ohne es zu merken: und darum ist auch sie sein Werk.

Festhalten derselben auf entwickelterer Stufe. b) Einzelne Fehler der reiferen und reifsten Kunst, hervorgehend aus mangelhafter Kenntniss der Natur. c) Bewusstes Abweichen und Umformung der Natur aus künstlerischen Principien. Die Mittheilung der Belege, welche jedem, der darauf ausgeht, sich unter der Hand häufen, würde den Rahmen der gegenwärtigen Schrift sprengen.

Die alten Künstler haben genau gewusst, an wen sie sich mit ihren Schöpfungen wandten: an ihr Volk, das Volk ihrer Zeit. Ein Künstler unter Hadrian kam einer anderen Masse entgegen als Phidias. Aber es entstand jedesmal, durch Schöpfung und mitschöpfendes Geniessen, eine Einheit: das Kunstwerk lebte ein wahrhaftes Sein.

Wer nun aber unter uns glaubt, jene Kunstwerke so brevi manu, so recht handgreiflich bequem, objectiv auf sich wirken zu lassen und damit ihren Inhalt ergründet zu haben, der dürfte denn doch in arger Täuschung befangen sein.

Die Werke der antiken Plastik sind, was den Gemüthsausdruck des Antlitzes anbelangt, mehr oder minder vieldeutig; was nicht so viel besagt, dass sie in diesem Sinne geschaffen worden seien. Es ist ein nothwendiger Mangel, der ihnen anhaftet. Das bis zum Extrem getriebene physiognomisch Typische, verbunden mit einer wie ein schlaffes Netz durch das ganze Antlitz ausgebreiteten Andeutung des Psychologischen, umsponnen von einem System von Licht- und Schattenwirkungen, von Reflexen, leuchtenden Flächen und Geheimnissen: — dies alles, zu einer Gesammtwirkung verknotet, muss an die Stelle der nackten Naturwahrheit treten. Ein gewisser Spielraum für die geniessende Phantasie ist dabei unvermeidlich. Und dieser verursacht die Vieldeutigkeit. Von ihrer Zeit — aus der heraus und für die sie geschaffen worden sind — wird freilich diese Vieldeutigkeit kaum gefühlt worden sein, oder doch nur wie ein leiser, dem Bewusstsein fast unmerklich bleibender Reiz. Der Künstler schlug weich und zart den Grundton an der vorherrschenden Em-

pfindungsweise seines mitlebenden Geschlechts, und sofort antwortete ihm aus der Brust des Beschauers heraus verstärkt die dazu gehörige Terz und Quinte.

Wir müssen hier mit unserem speciellen Thema mehr engere Fühlung zu gewinnen suchen. Wenn man den Künstlern der Hadrianischen Zeit ursprüngliche Schöpferkraft auch aberkennt, so giebt man doch zu, dass sie noch vollkommen im Besitze der alten Kunsttechnik sich befanden. Unsere vorigen, vielleicht allzu theoretisch klingenden Auseinandersetzungen können wir somit auch auf die Antinous-Monumente beziehen. Wir betreten jetzt wieder den Boden der Thatsachen.

Ein Bericht über den Ausdruck in den Köpfen der Antinous-Bildwerke ist uns aus dem Alterthum nicht aufbewahrt. Die alten Schriftsteller reden bloss von der aussergewöhnlichen Schönheit des Jünglings. Aber, wenn je ein Werk bei seiner Zeit durchschlug, so müssen es diese zahllosen Statuen und Büsten gewesen sein: was in ihnen zum Ausdrucke gelangte, fand den adäquaten Wiederhall in der Masse.

Dann kommt für die Antinous-Bildnisse die lange Zeit der Nacht und des Vergessens. Allmählig tauchen sie wieder empor, schon in den Tagen Raffaels; aber bis auf Winckelmann ist jedes Wort über Antinous-Bildwerke äusserst schwer controllierbar: meistens meinen die Schriftsteller den fälschlich Antinous genannten Hermes des Belvedere. Ein Urtheil über den Gemüthsausdruck aus jenen Epochen ist mir übrigens nicht bekannt geworden. Die Urtheile seit Winckelmann aber haben wir dem Leser vorgelegt.

Wir haben eine Vieldeutigkeit des Gemüthsaus-

drucks in dem durch die Kunst typisch ausgestalteten Antinous-Antlitz vorausgesetzt. Das erklärt jedoch die Verschiedenheit der Urtheile nur zur Hälfte. Zur anderen Hälfte haben wir den veranlassenden Umständen nachzugehen, welche in den Urtheilenden selbst etwan zur Herbeiführung der Ansichtsverschiedenheiten mitthätig gewesen sind. Und da hat sich uns vor allem ein Factum als fruchtbringend für unsere Erkenntniss aufgedrängt.

Die verschiedenen Urtheile über den psychologischen Gehalt der Antinous-Köpfe treten nämlich gruppenweise auf, in zeitlich begrenzten Gruppen. Die einzelnen Stimmen innerhalb der Gruppen sind, so viel wir gewahren, unabhängig von einander. Was den Autor einer bestimmten Zeit veranlasst, eben einen gewissen Ausdruck in jenem Haupte zu erblicken: das ist das vorherrschende Empfindungselement seiner Zeit, die Färbung, die Grundstimmung, von welcher seine Mitwelt ausgeht. Denken wir an das »Idol«, von dem Mephistopheles sprach, und erinnern wir uns seines Wortes: »Jedem kommt es wie sein Liebchen vor.« Mit der Gemüthswelt, zu der er in sich selbst den Zugang findet, belebt der Beschauer die Andeutungen des Bildhauers und entwickelt in seiner Phantasie dieselben in einer gewissen einseitigen Weise, — obschon ohne Ahnung des Vorgangs, sondern im guten Glauben an die absolute Objectivität seines Beschauens. Und dies aufgezeigt und nachgewiesen zu haben, ist der einzige Zweck der gegenwärtigen Abhandlung. Ein neuer Gedanke, wenn auch nur an einem einzigen, besonders geeigneten Beispiel erprobt und dargethan, wird, dies hoffen und glauben wir bestimmt, nicht ohne

Folgen bleiben für das ganze grosse Gebiet der antiken Plastik. Namentlich auch die Laokoon-Frage, um welche sich ja die deutsche Aesthetik der letzten hundert Jahre nicht zum geringen Theile dreht, dürfte von dem in der vorliegenden Schrift eingenommenen Standpunkte aus in wesentlich neuer Beleuchtung erscheinen.

Wir geben am Schlusse eine tabellarische Uebersicht der Gruppen. Danach lassen sich drei Gruppen unterscheiden. Die erste, welche wir die optimistische nennen, fällt fast ganz noch in's achtzehnte Jahrhundert. Die Urtheilenden sind alle geboren vor 1774, sie haben nicht nach 1816 geurtheilt. Es sind dies Männer wie: Winckelmann, Meyer, Goethe, Adler, Heinse, Bromley, Levezow, Gruber, Beck.

Das achtzehnte Jahrhundert war das optimistische Jahrhundert, trotz Kriegesgreuel und Revolution. In allen grossen Männern jener Zeit, den führenden Gestalten, prägt sich jener Zug des Hoffnungsfreudigen unverkennbar aus. Man denke an Friedrich den Grossen, an Voltaire, an hundert Andere. Es geht ein sanguinischer Zug durch alle diese Gestalten, wie durch die Massen; mit den furchtbarsten Mühen des Lebens sich abringend, sind sie doch immer ihres Zieles froh: die Zukunft winkt ihnen zu, das Erreichenswerthe schwebt vor ihren Augen. Und selbst ein moroser Sonderling wie Rousseau einer war, ist in seinen Werken voll durchglüht von der Grundempfindung des Zeitalters. Etwas Neues, etwas Herrliches, etwas Absolutes soll in die Welt einziehen; so klar, so licht entwickeln sich die Gedanken; man glaubt den Dingen auf den Grund zu sehen, es scheint alles so leicht, so folge-

richtig sich zu gestalten: es ist eine Lust zu leben, ein schwärmerischer Traum. Und da man dabei freilich doch nur einzelnes, vergängliches Individuum bleibt, so keimt neben der Freude noch eine zweite Empfindung empor, die zärtliche, die süsse Melancholie. Es ist das Grundthema aller dichterischen und künstlerischen Produktion. Die Welt ist so schön und das Herz voll Rührung. Und wenn sich sogar in einer so gearteten Welt einer die Pistole an die Stirn setzt, ist seine Verzweiflung vielmehr eine übergrosse Glückesfülle: er starrt nicht in's Nichts, sondern in ein Augenpaar, von dem aller Reiz, aller sterbenssüsse Reiz des Lebens ausstrahlt.

Winckelmann schreibt am 29. Jan. 1763 an seinen Freund Usteri: »Meinen Lord habe ich nach 14 Tagen sitzen lassen, weil er mir unerträglich wurde. Es ist einer von den bestialischen, unglücklichen Engländern, die alles in der Welt müde sind« (Werke. Nachtrag zur Ausgabe von H. Meyer, X, 263). Nein, weder Winckelmann, noch sein Jahrhundert waren müde. Es fehlte ihnen sogar das Verständniss für jene Seelenstimmung ganz und gar. Es ist sehr ergötzlich zu lesen, wie Winckelmann von der brutalen englischen Karrikatur Salomonischer Weltverekelung los zu kommen sucht. Aber: wäre er einem Byron innerlich etwan näher getreten? Man frage sich.

Der Beginn und fast die ganze erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts freilich gehört den Dyskoloi: Napoleon, Byron, Schopenhauer, Leopardi sind typische Erscheinungsformen jenes furchtbaren Rückschlags, der auf die rosige Kraftfreudigkeit des achtzehnten Jahrhunderts gefolgt war. »Ausserdem bedenket —

schreibt einmal Leopardi in seiner ergreifenden Art — noch diese hartnäckige, schwarze, fürchterliche, grausame Melancholie, welche mich verzehrt und verschlingt und von der Arbeit sich nährt und ohne Arbeit nur wächst. Wohl weiss ich, was jene süsse Melancholie ist, welche so Schönes erzeugt, sie ist süsser als Lust und Fröhlichkeit, wohl habe ich sie empfunden, aber ich empfinde sie nicht mehr« (Uebersetzung von Gustav Brandes, 1869, 14). Man könnte, mit einigen geringen Veränderungen, diesen Satz direct auf die Beurtheiler des Antinous im neunzehnten Jahrhundert anwenden. Nun ist's vorbei mit dem »Zug sinniger Schwermuth« — nur hier und da fällt noch ein ähnliches Wort —, die entscheidenden Stimmen vereinigen sich auf »Weltschmerz«.

Eigentlich aber haben wir, um ganz genau zu gehen, zwei Parallelströmungen im neunzehnten Jahrhundert anzunehmen. Die eine wollen wir die idealistisch-pessimistische nennen. Es ist die Vertiefung des Leids, der sie zustrebt, mit sympathischer Versenkung in allen Schmerz. Wenn wir aber nun sagen, ein Mann wie Carriere zähle in unserer Untersuchung mit zur Weltschmerzler-Gruppe, so bedarf es wohl nicht erst der ausdrücklichen Versicherung, dass wir damit nicht gemeint haben, Carriere persönlich sei ein Weltschmerzler oder je einmal einer gewesen. Alle Welt weiss von ihm das Gegentheil. Aber an diesem Beispiel zeigt es sich so recht, wie die vorherrschende Empfindungsweise des Zeitalters auch die Widerstrebenden mit sich fortführt und ihnen ihr Auge, ihre Sinne verleiht. Zu der Weltschmerzler-Gruppe in diesem Sinne rechnen wir: Schnaase, Braun, Stahr, Wieseler,

Kugler, Carriere, also Männer, von denen keiner geboren ist vor 1798, keiner nach 1817. Keiner von ihnen hat sein Urtheil über den Antinous abgegeben vor 1843, keiner nach 1866. Diese letztere Zeitspanne aber, 1843—1866, muss als die recht eigentlich weltschmerzlerische Epoche in Deutschland angesehen werden. Um diese Zeit herum war es auch, dass Schopenhauer durchdrang. Hat er zwar die Stimmung seiner Zeit machen helfen, so war andererseits die Stimmung der Zeit sehr auf ihn vorbereitet. Die meisten der angeführten Männer sind Fachgelehrte, denen nichts ferner liegt als eine directe Hereinzerrung von philosophischen Hypothesen in ihr klares Tagewerk. Aber, wenn man der ganzen Zeit, wie wir, ferner steht, wenn uns diese Männer selbst zeitlich so weit abgerückt sind, dann erkennen wir es mit Erstaunen, wie sonderbar geheimnissvoll sich alle Dinge in einer Epoche zu einer Einheit aneinanderreihen.

Die zweite Strömung im neunzehnten Jahrhundert, langsamer und unscheinbarer sich entwickelnd als die eben bezeichnete pessimistisch-idealistische, die ja einen gewaltigen Knalleffect hervorgebracht hat, — diese zweite Strömung der allgemeinen Gefühls- und Anschauungsweise nennen wir die realistische. Einer näheren Erklärung bedarf sie ja nicht. Die »vorherrschende Gefühlsweise« aber, die mit der realistischen Anschauungsart Hand in Hand geht, ist eine gewisse Gleichgültigkeit dem betrachteten Object gegenüber, verbunden mit der Spürlust, alles Menschliche im Menschen ausfindig zu machen und in allen menschlichen Dingen als die wahren Triebfedern die materiellen nachzuweisen. Wenn die pessimistisch-idealistische Rich-

tung im Antinous das Absterben aller Weltfreudigkeit erblickt und geneigt ist, sogar religiöse Anklänge, Christusgedanken, in den Ausdruck seines Antlitzes hineinzulegen, so deutet der realistische Forscher Bosheit heraus, Fanatismus und Wollust. Ueberhaupt aber hat der Letztere ein geschärftes Auge für alle die Einzelheiten, die er gerne mosaikartig aufstellt und gesondert betrachtet und sagt: seht, daraus setzt sich dieses Leben zusammen. In diesem Sinne haben zur Charakterisierung des Antinous-Antlitzes beigesteuert Männer wie: K. O. Müller, Waagen, Friedländer, Burckhardt, Brunn, Heyse, Michaelis, Lübke, Helbig. Besonders aufgefallen wird jedem sein in der Reihenfolge der Urtheile die Ansicht Burckhardt's, des Verfassers der »Cultur der Renaissance«. Und es ist denn doch eine nicht kurzer Hand abzuweisende Frage, ob das Auge des Forschers, der die tausend feinen Züge und Fältchen im Antlitz des modernen Menschen zu deuten unermüdlich bestrebt war, nicht doch vielleicht überscharf geworden sei für die andere Aufgabe, die breite und grandiose Schrift der Antike zu verstehen. Freilich: ein verfängliches Fragen! Jedenfalls indessen müssen wir uns damit zufrieden geben, bei unseren Nachforschungen die in solcherlei Dingen überhaupt erreichbare Einsicht redlich angestrebt zu haben. Wir dürfen — ohne damit gerade den Widerspruch heraufbeschwören zu wollen — der Freude Ausdruck geben, dass es uns im Ganzen und im Grossen, und darum wohl in der Regel auch im Einzelnen und im Kleinen, gelungen sei, aufzuzeigen, wie das Antinous-Antlitz von den verschiedenen Gruppen der Betrachter aus grundverschiedenen Geistesrichtungen heraus durchstudiert und durchgemustert

worden ist. Denn — um es nochmals zu betonen — einen absoluten Werth messen wir in unserer Untersuchung keiner dieser Richtungen bei: sie kommen, lösen einander ab und verschwinden. In den Antinous-Bildnissen liegen die Keime, und je nach der Persönlichkeit des Beschauers und seines zeitlichen Standortes werden sich dieselben nach der einen oder der andern Richtung hin entwickeln. Wer will da sagen: ich sehe das Richtige, du aber nicht? Mit der Objectivität der antiken Kunst hat es eine eigene Bewandtniss.

»Nie sind Hoffnungen grossartigster Art furchtbarer Lügen gestraft worden als die der Humanitätsfreunde von vor 1790. Aber man bemerke wohl, wie wir heute zu ihnen zurückkehren! Wie wir das Freundliche, Heitere, Ruhige, Hoffnungsvolle, Geniessende der Weltanschauung des vorigen Jahrhunderts als etwas unserer Zeit Fehlendes empfinden, das zurückzuerlangen sei.« »Wir lenken — so ruft Hermann Grimm aus, dessen Worte wir hier anführten (Fünfzehn Essays. 4. Folge. 1890, 53) — wir lenken neu in sie ein!«

Ob sich nicht auch auf dem speciellen Gebiete, auf welchem wir uns hier bewegen, schon etwas von dieser Prophezeiung bemerkbar macht? Nun, wir sahen einen Historiker und einen Afrikaforscher, den echten Repräsentanten einer neuen Generation, Urtheile abgeben, welche einen fast geneigt machen könnten, in dieser Hinsicht Hoffnungen zu hegen, dass nämlich ihnen in absehbarer Zeit auch ein wirklicher Fachmann folgen werde. Wenigstens möchte man es nicht verschwören nach den Erfahrungen eines Jahrhunderts. Und so, nachdem wir auch dem Scherze sein Recht gegönnt, wollen wir schliessen mit einem Worte Anton